

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

MÉLANCOLIE DU LIVRE ILLISIBLE
LE PRÉSENTISME À L'ÉPREUVE DE L'ART

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES DES ARTS

PAR
MARYSE OUELLET

11 MAI 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Mon entrée à l'UQÀM fut l'occasion de rencontres inestimables avec plusieurs professeurs qui m'ont aidée et soutenue au cours de ces années de maîtrise. Je tiens à remercier tout particulièrement mon directeur, Jean-Philippe Uzel, pour sa patience, ses conseils et pour avoir eu foi dans ma réussite. Merci à Johanne Villeneuve, professeure en études littéraires, pour la confiance et les encouragements précieux qu'elle m'a manifestés depuis mes tous débuts et dont le souvenir m'accompagne toujours. Merci à Vincent Lavoie pour avoir fait de mes études de maîtrise l'occasion de belles réalisations.

Merci également à Marc Grignon, professeur au département d'histoire de l'Université Laval, pour son intérêt dans mon projet et pour m'avoir généreusement accueillie dans les locaux du CELAT, avec l'autorisation de monsieur Gervais Carpin, au cours de mon séjour à Québec.

Merci à mes proches, en particulier mes amies historiennes de l'art, Aude Gendreau-Turmel, Rosalie Mercier-Méthé, Caroline Braën et Katerie Gaudet-Chamberland, pour les précieux échanges. Merci à mes amies de toujours, Corinne Sévigny-Lévesque et Laurence Côté, pour leur écoute et leurs encouragements. Merci à Maxime Coulombe pour sa présence et son soutien indéfectibles. Merci à mes parents, Luce Ouellet et Michel Leclerc, mes inconditionnels alliés.

Je tiens enfin à remercier le Fonds québécois pour la recherche sur la société et la culture dont le support financier au cours des deux années de ma maîtrise fut essentiel à son accomplissement.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
LISTE DES ILLUSTRATIONS	v
RÉSUMÉ	xv
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
DE VOILES EN VOILES. ORIGINES, RÊVES ET SURVIVANCES DE LA MÉLANCOLIE	10
1.1 Du bon usage de la notion de mélancolie	12
1.1.1 La fonction symptomatique de la mélancolie.....	12
1.1.2 Aperçu d'un débat : la mélancolie dans l'œuvre de Kiefer	13
1.2 La maladie de l'unité de l'être	18
1.3 Bibliothèques de lumière et d'ombre	24
1.4 Lumières de la mélancolie	30
1.4.1 Sublime mélancolie	31
1.4.2 Sublime idéal.....	33
1.4.3 Survivance du sublime	35
1.5 Mélancolie des ruines	38
1.5.1 Vestiges de l' <i>historia magistra</i>	38
1.5.2 Les ruines du mal.....	40
1.5.3 Les ruines du progrès.....	42
Conclusion : Les artisans du voile	46
CHAPITRE II	
RÉSISTANCES MÉLANCOLIQUES. GENÈSE DU LIVRE ILLISIBLE CHEZ TÀPIES, PARMIGGIANI ET KIEFER	47
2.1 Antoni Tàpies, mutisme du livre	48
2.1.1 La liberté est un livre	48
2.1.2 Matière de résistance	50
2.1.3 Calligraphie de la perte.....	53
2.2 Claudio Parmiggiani, l'empreinte du livre	55
2.2.1 Lumières et ombres du pays natal.....	56

2.2.2 L'éclat de l'histoire	58
2.2.3 La doublure de l'espace et du temps	61
2.3 Anselm Kiefer, l'objet-livre	63
2.3.1 Page blanche de l'histoire	63
2.3.2 Nouveau départ.....	66
2.3.3 Fermer le livre, ouvrir le mythe, réécrire l'histoire	68
Conclusion : Des livres à l'épreuve du temps	73
CHAPITRE III	
DES PROFONDEURS DU PRÉSENT. CRITIQUE ET PENSÉE DU MONDE COMMUN.	75
3.1 Des vertus critiques de l'œuvre d'art	76
3.2 Du présentisme	85
3.2.1 Un nouveau régime d'historicité.....	85
3.2.2 L'Homme-Présent	93
3.2.3 Du monde commun au réseau	96
3.3 Vers un néo-humanisme ?.....	98
3.3.1 De la perte et du mystère.....	98
3.3.2 L'ère du consensus.....	103
3.3.3 De la fonction critique de la mélancolie à l'ère du présentisme	109
CONCLUSION	118
ILLUSTRATIONS	123
BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE	171

LISTE DES ILLUSTRATIONS

Illustration	Page
1 Antoni Tàpies (1923-), <i>Calligraphie</i> , 1958, Techniques mixtes sur toile, 195 x 130 cm, collection particulière Zurich. Illustration tirée de Youssef Ishaghpour (2006). <i>Antoni Tàpies, œuvres, écrits, entretiens</i> , Paris : Hazan, p. 118.....	124
2; 25 Anselm Kiefer (1945-), <i>La Brisure des vases/ Bruch der Gefäße</i> , 1990, environ 30 livres sur une étagère en fer, avec acrylique, plomb, verre et fil de cuivre. Env. 380 x 350 x 150 cm, Saint-Louis Museum, Saint-Louis. Illustrations tirées de Daniel Arasse (2007). <i>Anselm Kiefer</i> , Paris : Éditions du regard, p. 174-175.	125; 141
3; 12-14; 53 Claudio Parmiggiani (1943-), <i>Sculpture d'ombre</i> , 2002, Fumée et suie, Musée Fabre, Montpellier. Illustrations tirées de Sylvain Amic, Michel Hilaire et Claudio Parmiggiani (2003). <i>Claudio Parmiggiani</i> , Musée Fabre de Montpellier (France). Paris : Actes Sud, p. 19; 0; 43; 46; 30.	126; 133; 160
4 Anselm Kiefer, <i>Au peintre inconnu/ Dem unbekannten Maler</i> , 1982, Huile, acrylique, émulsion, paille et gravure sur bois, papier marouflé su toile, 280 x 341 cm, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam. Illustration tirée de Daniel Arasse (2007). <i>Anselm Kiefer</i> , Paris : Éditions du regard, p. 91.	127
5 Gérard de Jode (1509–1591), d'après Marten de Vos, <i>Septem Planetæ</i> , 1581, Gravure, légende : « Souvent l'intelligence consciente est arrêtée par l'extrême vieillesse, et toi, Saturne, tu finis par les chasser de ton coup de faux. », dimensions non identifiées, collection non identifiée, photo © Freeman, Londres. Illustration tirée de Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl (1989). <i>Saturne et la mélancolie. Études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art</i> , traduit de l'anglais et d'autres langues par Fabienne Durand-Bogaert et Louis Evrard, Paris : NRF Gallimard. [1964], p. 335.....	128
6 Girolamo da Santa Croce (v. 1503-1556), <i>Saturne</i> , 16 ^e siècle, dimensions et matériaux non identifiées, Musée Jacquemart-André, Paris. Illustration tirée de Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl (1989). <i>Saturne et la mélancolie. Études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art</i> , traduit de l'anglais et d'autres langues par Fabienne Durand-Bogaert et Louis Evrard, Paris : NRF Gallimard. [1964], p. 337.....	129

- 7 Giulio Campagnola (v. 1482-v. 1515), *Saturne*, 15^e siècle, Gravure, dimensions non identifiées, Warburg Institute, Londres, photo de l'institut.
Illustration tirée de Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl (1989). *Saturne et la mélancolie. Études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, traduit de l'anglais et d'autres langues par Fabienne Durand-Bogaert et Louis Evrard, Paris : NRF Gallimard. [1964], p. 336.....129
- 8 Albrecht Dürer (1471-1528), *Melancholia I*, 1514, 2^e état (sur 2), Tirage a (d'après Meder), Burin sur vergé non filigrané, 24 x 18,9 cm, musée Jenish, cabinet national des Estampes (fonds Pierre Decker), inv. DK (Decker 75 11a), Vevey.
Illustration tirée Jean Clair (dir.) (2005). *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, Galeries nationales du Grand Palais (France), Neue Nationalgalerie (Allemagne), Paris : Gallimard, coll. Livre d'art, p. 139.....130
- 9 H. S. Beham (1500-1550), *Melancholia*, v. 1539, Gravure, dimensions non identifiées, Warburg Institute, Londres, photo de l'Institut.
Illustration tirée de Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl (1989). *Saturne et la mélancolie. Études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, traduit de l'anglais et d'autres langues par Fabienne Durand-Bogaert et Louis Evrard, Paris : NRF Gallimard. [1964], p. 614.....131
- 10 Anonyme, *Le mélancolique*, dans Cesare Ripa (1603), *Iconologia*, Rome, Pl. 79. Bibliothèque nationale, Paris.
Illustration tirée de Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl (1989). *Saturne et la mélancolie. Études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, traduit de l'anglais et d'autres langues par Fabienne Durand-Bogaert et Louis Evrard, Paris : NRF Gallimard. [1964], p. 476.....131
- 11 Ferdinand Bol (1616-1680), *Vieillard assis près d'une table portant un globe (Le Vieux Savant)*, fin des années 1640, Huile sur toile, 122 x 98 cm, Musée de l'Ermitage, inv. 767, Saint-Petersbourg.
Illustration tirée de Jean Clair (dir.) (2005). *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, Galeries nationales du Grand Palais (France), Neue Nationalgalerie (Allemagne), Paris : Gallimard, coll. Livre d'art, p. 254.....132
- 15 Claudio Parmiggiani, *Sans titre*, 2001, Fumée et suie, Installation Le Fresnoy, Turcoing.
Illustration tirée de Catherine Grenier (2008). *Parmiggiani*, Collège des Bernardins, Paris, 21 novembre 2008-30 janvier 2009, Arles : Actes Sud, p. 92134

- 16 Claudio Parmiggiani, *Sculpture d'ombre*, 1999, Fumée, suie et bois, Collection privée, Bruxelles.
Illustration tirée de Catherine Grenier (2008). *Parmiggiani*, Collège des Bernardins, Paris, 21 novembre 2008-30 janvier 2009, Arles : Actes Sud, p. 93.134
- 17 Anonyme, Ombres d'un homme et de son échelle « imprimées » sur un mur à Hiroshima en raison de la chaleur dégagée par l'explosion nucléaire.
Illustration tirée de *Banque des savoirs*,
<http://www.savoirs.essonne.fr/dossiers/le-patrimoine/histoire-des-sciences/de-la-decouverte-de-la-radioactivite-a-la-bombe-atomique/2-decembre-1942-la-premiere-pile-atomique/>.
Consulté le 7 décembre 2010.135
- 18 Anonyme, Clôture et son ombre « imprimée » au sol, à Hiroshima.
Illustration tirée de Yoann Moreau, « Hiroshima : ombre et lumière de la photographie (atomique) », *Catastrophes Analyse et traitement de l'actualité*,
<http://culturevisuelle.org/catastrophes/2010/11/03/hiroshima-ombre-et-lumiere-de-la-photographie-atomique/>. Consulté le 7 décembre 2010.135
- 19 Claudio Parmiggiani, *Sans titre*, 2006, Fumée et suie sur bois, Collection privée, Bologne.
Illustration tirée de Catherine Grenier (2008). *Parmiggiani*, Collège des Bernardins, Paris, 21 novembre 2008-30 janvier 2009, Arles : Actes Sud, p. 126.136
- 20 Georges De La Tour (1593-1652), *La Madeleine à la veilleuse*, vers 1640-1645, Huile sur toile, 128 x 94 cm, Musée du Louvre, département des Peintures, inv. R.F. 1949-11, Exposé à Paris seulement.
Illustration tirée de Jean Clair (dir.) (2005). *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, Galeries nationales du Grand Palais (France), Neue Nationalgalerie (Allemagne), Paris : Gallimard, coll. Livre d'art, p. 253.137
- 21 Domenico Fetti (1588/1589-1623), *La Mélancolie*, vers 1614 ?, Huile sur toile, 172,5 x 128,2 cm, Musée du Louvre, Département des peintures, inv. 281, Paris.
Illustration tirée Jean Clair (dir.) (2005). *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, Galeries nationales du Grand Palais (France), Neue Nationalgalerie (Allemagne), Paris : Gallimard, coll. Livre d'art, p. 266.138
- 22 Albrecht Dürer, *Saint-Jérôme dans sa cellule*, vers 1520, Encre brune, 20,3 x 12,6 cm, Staatliche Museum, Kupferstich Kabinett, inv. Kd2 4443.
Illustration tirée Jean Clair (dir.) (2005). *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, Galeries nationales du Grand Palais (France), Neue Nationalgalerie (Allemagne), Paris : Gallimard, coll. Livre d'art, p. 140.139

- 23 Adrien Matham (1599-1660), *Dr. Faust dans son étude*, entre 1610 et 1660, Dessin, 21,2 x 30,1 cm, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, inv. RP-T-1898-A-3688, Amsterdam, exposé à Paris seulement.
Illustration tirée de Jean Clair (dir.) (2005). *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, Galeries nationales du Grand Palais (France), Neue Nationalgalerie (Allemagne), Paris : Gallimard, coll. Livre d'art, p. 168.140
- 24 Eugène Delacroix (1798-1863), *Faust et Mephistopheles galopant dans la nuit du Sabbat*, 1827, lithographie, 32 x 48.8 cm, Fine Arts Museums of San Francisco, San Francisco, California, USA.
Illustration tirée de *Art Museum Image Gallery* (base de données en ligne), Numéro d'accession: FASF.44018, copyright Collection of the Fine Arts Museums of San Francisco,
<http://vnweb.hwwilsonweb.com/hww/jumpstart.jhtml?recid=0bc05f7a67b1790e5167c2ddc760d5a776d46c3d46b1acdd80d2e089a8f80ef91efafdebe5f890d919f27f72eaf4e88ea480d4243e046eea&fmt=C> Faust et Mephistopheles galopant dans la nuit du Sabbat; 1827 Ferdinand-Victor-Eugene Delacroix. Consulté le 1^{er} décembre 2010.140
- 26 Anselm Kiefer (1945-), *La Brisure des vases/ Bruch der Gefäße*, 1990, environ 30 livres sur une étagère en fer, avec acrylique, plomb, verre et fil de cuivre. Env. 380 x 350 x 150 cm, Saint-Louis Museum, Saint-Louis.
Illustration tirée de *Lawrence Journal World and News*,
<http://www2.ljworld.com/photos/2003/oct/19/41665/>. Consulté le 3 décembre 2010.142
27. Prosper Marilhat (1811-1847), *Ruines de la mosquée du khalife Hakim au Caire*, 1840, Huile sur toile, 84 x 130 cm, Musée du Louvre, Paris.
Illustration tirée de Ariel Denis et Isabelle Julia (1996). *L'art romantique*, Paris : Éditions d'art Somogy, coll. L'art et la manière, p. 49.143
- 28 Adam, Victor ? (1801-1866), (Illustrateur), *Château de Pierrefonds, Tour de la Chapelle, ruines*, Estampe, XIX^e siècle, dans Charles Nodier (1835-1845). *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. Picardie*, Folio/pagination M 009153.
Illustration tirée de BnF, Banque d'images en ligne,
<http://images.bnf.fr/jsp/index.jsp?destination=afficherListeCliches.jsp&origine=rechercherListeCliches.jsp&contexte=resultatRechercheSimple>.
Consulté le 11 novembre 2010.144

- 29 Alphonse de Cailleux (1788-1876), *Les trois fontaines à Saint-Nicodème (Bretagne)*, XIX^e siècle, dans Charles Nodier (1835-1845). *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, Planche 73, Cote cliché : NB-C-167722.
Illustration tirée de Bnf, Banque d'images en ligne :
<http://images.bnf.fr/jsp/index.jsp?destination=afficherListeCliches.jsp&origine=rechercherListeCliches.jsp&contexte=resultatRechercheAvancee>.
Consulté le 11 novembre 2010.144
- 30 Caspar David Friedrich, *Cimetière de monastère dans la neige*, 1817-19, Huile sur toile, 121 x 170 cm, conservé jusqu'à sa destruction, en 1945, à la Nationalgalerie, Berlin.
Illustration tirée de Mark Arden's archive,
http://www.artchive.com/ftp_site.htm.
Consulté le 1^{er} décembre 2010.145
- 31 Caspar David Friedrich (1774 -1840), *L'abbaye dans la forêt*, 1809-10, Huile sur toile, 110 x 171 cm, Schloss Charlottenburg, Berlin.
Illustration tirée de Web Gallery of Art,
<http://www.wga.hu/html/f/friedric/1/106fried.html>. Consulté le 1^{er} décembre 2010.145
- 32 Horace Vernet (1789-1863), *La ballade de Lénore*, 1839, Huile sur toile, 61 x 50 cm, Musée des Beaux- Arts, Nantes.
Illustration tirée de Ariel Denis et Isabelle Julia (1996). *L'art romantique*, Paris : Éditions d'art Somogy, coll. L'art et la manière, p. 67.146
- 33 Francis Danby, *Scène de l'Apocalypse*, v. 1829, Huile sur toile, 61 x 77 cm, Collection Mr. et Mrs. Robert Rosenblum, New York.
Illustration tirée de Norbert Wolf (1999). *La Peinture romantique*, Köln; London : Taschen, coll. Époques et styles, p. 77.147
- 34 Théodore Géricault (1791-1824), *Têtes de suppliciés*, 1818, Huile sur toile, 50 x 61 cm, Stockholm, Nationalmuseum.
Illustration tirée de Norbert Wolf (1999). *La peinture romantique*, Köln; London : Taschen, coll. Époques et styles, p. 98.147
- 35 Eugène Delacroix, *Le Massacre de Scio*, 1824, Huile sur toile, 419 x 354 m, Musée du Louvre, Paris.
Illustration tirée de Web Gallery of Art,
<http://www.wga.hu/index1.html>. Consulté le 1^{er} décembre 2010.148
- 36 John Martin (1789-1854), *Pandemonium*, 1841, Huile sur toile, 123,2 x 184 cm, FORBES Magazine collection, New York.
Illustration tirée de Norbert Wolf (1999). *La peinture romantique*, Köln; London : Taschen, coll. Epoques & styles, p. 71.148

- 37 Joseph Michael Gandy (1771-1843), *Rotonde de Sir John Soane de la Banque d'Angleterre en ruines*, 1830, Plume et aquarelle, dimensions non identifiées, Sir John Soane's Museum, Londres.
Illustration tirée de Jean Clair (dir.) (2005). *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, Galeries nationales du Grand Palais (France), Neue Nationalgalerie (Allemagne), Paris : Gallimard, coll. Livre d'art, p. 348.149
- 38 Hubert Robert, (1733-1808), *Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruines*, 1796, Huile sur toile, 114,5 x 146 cm, Musée du Louvre, Paris
Illustration tirée de *Web Gallery of Arts*, <http://www.wga.hu/index1.html>.
Consulté le 1^{er} décembre 2010.149
- 39 Micha Ullman (1939-), *Versunkene Bibliothek/ La Bibliothèque vide*, 1995, Mémorial de l'autodafé du 10 mai 1933, Bibliothèques et plaque de verre, 50 m², Bebelplatz, Berlin. Légende : « Dort, wo man Bücher verbrennt, verbrennt man am Ende auch Menschen »/« Where they burn books, they will also burn humans in the end ».
Illustration tirée de Aaron Sürila dans *Wikipédia*,
http://en.wikipedia.org/wiki/File:Bebelplatz_Night_of_Shame_Monument.jpg. Consulté le 6 décembre 2010.150
- 40 Antoni Tàpies, *Grattage sur carton*, 1947, Crayon et grattage sur carton, 91 x 73 cm, Galerie Beyeler, Bâle.
Illustration tirée de Youssef Ishaghpour (2006). *Antoni Tàpies, œuvres, écrits, entretiens*, Paris : Hazan, p. 13.151
- 41 Antoni Tàpies, *Ovale blanc N°LI*, 1957, Technique mixte sur toile, 92 x 73 cm, Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld.
Illustration tirée de Youssef Ishaghpour (2006). *Antoni Tàpies, œuvres, écrits, entretiens*, Paris : Hazan, p. 30.152
- 42 Antoni Tàpies, *Paille et bois*, 1969, Assemblage sur toile, 150 x 116 cm, Fondation Antoni Tàpies, Barcelone. Illustration tirée de Youssef Ishaghpour (2006). *Antoni Tàpies, œuvres, écrits, entretiens*, Paris : Hazan, p. 57.153
- 43 Antoni Tàpies, *Composition*, 1977/78, Techniques mixtes sur toile, 195 x 130 cm, collection de Drs Eleonore et Michael Stoffel, Cologne.
Illustration tirée de Barbara Catoir (1991). *Conversations with Antoni Tàpies*, Munich : Prestel-Verlag, p. 65.154
- 44 Antoni Tàpies, *Livres*, 1985-86, Argile réfractaire, dyptique, 59 x 94 x 14 cm, collection non identifiée.
Illustration tirée de Barbara Catoir (1991). *Conversations with Antoni Tàpies*, Munich : Prestel-Verlag, p. 18.154

- 45 Antoni Tàpies, *Grand livre*, 1990, Peinture et poussière de marbre sur bois, 250 x 600 cm, Galerie Lelong, Zürich.
Illustration tirée de Carmen Giménez (dir.) (1995). *Tàpies*, Guggenheim Museum, New York, en collaboration avec la Fondation Antoni Tàpies et la Galerie nationale du Jeu de Paume, 27 janvier – 23 avril, New York : Guggenheim Museum Publications, p. 170-171.....155
- 46 Claudio Parmiggiani, *Pellemondo*, 1968, Peau de veau, bois, aluminium, 44 cm (h.), collection Christian Stein, Turin.
Illustration tirée de Sylvain Amic, Michel Hilaire et Claudio Parmiggiani (2003). *Claudio Parmiggiani*, Musée Fabre de Montpellier (France). Paris : Actes Sud, p. 124.156
- 47 Claudio Parmiggiani, *Angelo*, 1995, Argile et boue craquelée, 185 cm (h.), XLVI^e biennale de Venise, 1995, collection Beldí, Oleggio.
Illustration tirée de Sylvain Amic, Michel Hilaire et Claudio Parmiggiani (2003). *Claudio Parmiggiani*, Musée Fabre de Montpellier (France). Paris : Actes Sud, p. 82.....157
- 48 Claudio Parmiggiani, *Sans titre*, 1999, Pendules, horloges et fumée, Installation Hôtel des arts, Toulon.
Illustration tirée de Catherine Grenier (2008). *Parmiggiani*, Collège des Bernardins, Paris, 21 novembre 2008-30 janvier 2009, Arles : Actes Sud, p. 95.157
- 49 Claudio Parmiggiani, *Poussière*, 1997, Fumée et suie, Collection Gori, Celle, Pistoia.
Illustration tirée de Catherine Grenier (2008). *Parmiggiani*, Collège des Bernardins, Paris, 21 novembre 2008-30 janvier 2009, Arles : Actes Sud, p. 97.158
- 50 Claudio Parmiggiani, *Delocazione*, 1970, Fumée et suie, Galleria Civica, Modène.
Illustration tirée de Catherine Grenier (2008). *Parmiggiani*, Collège des Bernardins, Paris, 21 novembre 2008-30 janvier 2009, Arles : Actes Sud, p. 79.159
- 51 Claudio Parmiggiani, *Physiognomiae coelestis, Per Adalgisa*, 1975, Photographies, 90 x 120 cm chacune, collection particulière, Paris.
Illustrations tirées de Sylvain Amic, Michel Hilaire et Claudio Parmiggiani (2003). *Claudio Parmiggiani*, Musée Fabre de Montpellier (France). Paris : Actes Sud, p. 93-94.....159

- 52 Claudio Parmiggiani, *Campo dei Fiori*, 2006, Cloche et livres brûlés, Collection Fondazione Carisbo, Bologne.
Illustration tirée de Catherine Grenier (2008). *Parmiggiani*, Collège des Bernardins, Paris, 21 novembre 2008-30 janvier 2009, Arles : Actes Sud, p. 123.160
- 54 Anselm Kiefer, *Symboles héroïques/ Heroische Sinnbilder*, 1969, Photographies, dimensions non identifiées, collection non identifiée.
Illustration tirée de Daniel Arasse (2007). *Anselm Kiefer*, Paris : Éditions du regard, p. 31.161
- 55 Anselm Kiefer, *Homme dans la forêt/Mann im Wald*, 1971, Acrylique sur toile, 174 x 189 cm, Dan Fisher, San Francisco.
Illustration tirée de Daniel Arasse (2007). *Anselm Kiefer*, Paris : Éditions du regard, p. 30.162
- 56 Anselm Kiefer, *Les voies de la connaissance du monde — La Bataille d'Hermann/ Wege der Weltweisheit : die Hermannsschlacht*, 1978, Acrylique et schellack sur gravure sur bois sur papier, 340 x 410 cm, collection particulière.
Illustration tirée de Daniel Arasse (2007). *Anselm Kiefer*, Paris : Éditions du regard, p. 126.162
- 57 Anselm Kiefer, *Sulamite/Sulamith*, 1983, Huile, émulsion, gravure sur bois, schellack, acrylique et paille sur toile, 290 x 370 cm, Collection particulière.
Illustration tirée de Daniel Arasse (2007). *Anselm Kiefer*, Paris : Éditions du regard, p. 95.163
- 58 Anselm Kiefer, *Margarete/ Margarethe*, 1981, Huile, acrylique, émulsion et paille sur toile, 280 x 380 cm, Collection particulière.
Illustration tirée de Daniel Arasse (2007). *Anselm Kiefer*, Paris : Éditions du regard, p. 144.163
- 59 Anselm Kiefer, *Cautérisation du district rural de Buchen/ Ausbrennen des Landkreises Buchen*, 1975, Livre, couverture, 62 x 45 x 3 cm, Georg Baselitz, Dornburg.
Illustration tirée de Daniel Arasse (2007). *Anselm Kiefer*, Paris : Éditions du regard, p. 51.164
- 60 Anselm Kiefer, *Cautérisation du district rural de Buchen/ Ausbrennen des Landkreises Buchen*, 1975, Livre, Photographies originales, oxyde de fer et huile de lin sur papier grège, 27 pages, 62 x 45 x 3 cm, Georg Baselitz, Dornburg.
Illustration tirée de Daniel Arasse (2007). *Anselm Kiefer*, Paris : Éditions du regard, p. 52.164

- 61 Anselm Kiefer, *Les Femmes de la Révolution/ Die Frauen der Revolution*, 1996, Livre et sa couverture, Émulsion, acrylique sur photographies montées sur carton, 17 doubles pages, 58,5 x 60 x 9 cm, collection particulière.
Illustration tirée de Daniel Arasse (2007). *Anselm Kiefer*, Paris : Éditions du regard, p. 167-168.165
- 62 Anselm Kiefer, *Mésopotamie — La Papesse/ Zweistromland — The High Priestess*, vue. 1989, Environ 200 livres en plomb sur une étagère en fer, avec verre et fil de cuivre, env. 500 x 800 x 100 cm, Hans Rasmus Astrup, Oslo.
Illustration tirée de Daniel Arasse (2007). *Anselm Kiefer*, Paris : Éditions du regard, p. 170-171.166
- 63 Action Terroriste Socialement Acceptable (ATSA - Pierre Allard (1964-) et Annie Roy (1969-), artistes), *Attentat #2*, 2003, Intervention à partir d'un Véhicule Utilitaire Sport calciné, Montréal.
Illustration tirée de *ATSA, Quand l'art passe à l'action*,
<http://www.atsa.qc.ca/pages/attentat2photos.htm>.
Consulté le 6 décembre 2010.167
- 64 Mona Hatoum (1952 -), *Corps étranger*, (cylindre), 1994, Installation mixte (une structure cylindrique, un vidéoprojecteur, quatre haut-parleurs, une bande vidéo, son stéréo, couleur), Centre Pompidou, Inv. : AM 1994-104, Paris.
Illustration tirée de *Centre Pompidou*,
<http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Musee.nsf/Docs/14277C9BD30D1549C12577F1002D67BA>. Consulté le 6 décembre 2010.168
- 65 Mona Hatoum, *Corps étranger*, (projections), 1994, Installation mixte (une structure cylindrique, un vidéoprojecteur, quatre haut-parleurs, une bande vidéo, son stéréo, couleur), Centre Pompidou, Inv. : AM 1994-104, Paris.
Illustration tirée de *Contemporary Art Presentations 2008*,
<http://contemporaryartpresentations.blogspot.com/2008/08/body-ii-mona-hatoum-corps-etrange-1994.html>. Consulté le 6 décembre 2010.168
- 66 Vanessa Beecroft (1969-), *VB 47*, 10 juin 2001, Photographie de performance, Peggy Guggenheim Collection, Venise.
Illustration tirée de *Hormigaciones*,
http://1.bp.blogspot.com/_wSjnLWPvgfU/SCWwrrwzOkuI/AAAAAAACACck/08BH5D0dV5c/s1600-h/cara+tapada-vanessa+beecroft-vb47.jpg.
Consulté le 6 décembre 2010.169

- 67 Spencer Tunick (1967-), *Montreal 3* (*Musée d'Art Contemporain de Montréal*), 2001, Photographie de l'installation, 180.34 x 226.7 cm.
Illustration tirée de *Essential architecture*,
<http://www.essential-architecture.com/tunick/tunick.htm>.
Consulté le 6 décembre 2010.169
- 68 René Magritte (1898-1967), *La condition humaine*, 1933, Huile sur toile, 100 x 81 cm. The National Gallery of Art, Washington.
Illustration tirée de *National Gallery of Art*, http://www.nga.gov/cgi-bin/timage_f?object=70170&image=17567&c=.
Consulté le 1^{er} décembre 2010.170
- 69 John Heartfield (1891-1968), *Adolf, the Superman, Swallows Gold and Spouts Tin/ Adolf, le superhomme, avale de l'or et crache de l'étain*, 1932, Photogravure sur plaque de cuivre, Publiée dans *AIZ* (July 17, 1932), vol. 11, no. 29, p. 675, réf : 87-S194, Research Library, The Getty Research Institute.
Illustration tirée de *Getty Art Institute*,
http://www.getty.edu/art/exhibitions/heartfield/adolph_superman_zm.html.
Consulté le 8 décembre 2010.170

RÉSUMÉ

Ce mémoire s'interroge sur l'actualité de la mélancolie à l'ère du présentisme. Ce questionnement émerge de l'observation d'œuvres d'art singulières : un tableau du peintre catalan Antoni Tàpies (*Calligraphie*, 1958), une installation de Claudio Parmiggiani (*Sculpture d'ombre*, 2002) et une sculpture de l'artiste allemand Anselm Kiefer (*La Brisure des vases*, 1990). Ces œuvres ont en commun de représenter des livres illisibles, évoquant la dépossession d'un héritage culturel et la suspension de la transmission historique entre le passé, le présent et le futur, qui caractérisent très précisément le présentisme, soit le régime d'historicité (Hartog 2003) propre aux sociétés occidentales contemporaines. Depuis 1989, en effet, celles-ci se montreraient de plus en plus préoccupées par les enjeux du seul présent, se désintéressant tant des leçons de l'histoire que du sort des communautés à venir.

En prenant pour objet un corpus d'œuvres d'art contemporaines, ce mémoire entend montrer comment la mélancolie peut revêtir une dimension critique à l'égard de notre rapport au temps. Il s'agit donc d'étudier principalement trois sujets : la mélancolie, l'œuvre de Tàpies, Parmiggiani et Kiefer, et le présentisme. Dans un premier temps, nous nous intéressons à l'évolution de la notion de mélancolie à travers ses représentations artistiques de manière à mieux cerner la nature de la mélancolie qu'affichent les œuvres de Tàpies, Parmiggiani et Kiefer. Dans un second temps, nous nous penchons sur l'origine de la mélancolie manifeste dans l'œuvre de chacun, ainsi que sur l'engagement humaniste qui sous-tend leur pratique. Dans un troisième temps, nous dégageons les caractéristiques du présentisme lui-même et la manière dont la mélancolie des livres illisibles peut agir comme critique de celui-ci.

Une telle démonstration implique deux présupposés : le premier est que la mélancolie ne saurait se réduire à la conception freudienne à laquelle on la réduit souvent en la définissant comme un attachement maladif au passé; le second est que les œuvres d'art sont les symptômes des maux ou des crises qui affectent les sociétés d'une époque à l'autre. Il en ressort que non seulement la mélancolie des livres illisibles est un indicateur du vide de sens qui affectent nos sociétés, mais qu'elle incarne aussi la liberté qui nous est offerte, dans une époque affranchie tant de ses attaches à la tradition que des utopies qui marquèrent la modernité, de repenser un monde commun.

*And I will show you something different from either
Your shadow at morning striding behind you
Or your shadow at evening rising to meet you
I will show you fear in a handful of dust.*

T.S Eliot, « The Burial of the deads », *The Waste Land*.

(Sanctus Jannarius)

*Ceci n'est pas un livre : car que trouve-t-on
dans les livres !*

Dans ces cercueils et ces draps mortuaires !

Le trésor des livres est périmé :

Il peut donc exister un éternel aujourd'hui.

Nietzsche, "Le Gai Savoir" (I[104]),

Fragments posthumes sur l'éternel retour.

INTRODUCTION

Écrire sur l'art est périlleux, prétendre l'expliquer l'est davantage : car c'est par l'œuvre d'art que l'homme participe au mystère du monde. Telle est la vérité que les livres illisibles d'Antoni Tàpies, Claudio Parmiggiani et Anselm Kiefer suggèrent : « l'art n'a besoin d'aucune réponse; c'est une question qui veut demeurer telle » (Parmiggiani 2003 : 181). Les écritures hermétiques de Tàpies (*Calligraphie*, 1958, ill. 1), l'étagère aux livres de plomb de Kiefer (*La Brisure des vases*, 1990, ill. 2) et les empreintes fuligineuses d'une ancienne bibliothèque créées par Parmiggiani (*Sculpture d'ombre*, 2002, ill. 3) tendent à maintenir la parole à distance, se laissant ravir par la contemplation. Le savoir n'existant plus qu'à travers son emblème, la prégnance du référent n'a d'égal que son mutisme. Cependant, l'exigence formulée par Parmiggiani demeure une invite à la sagesse pour l'historien d'art ou spectateur qui aborde ces monuments au silence : si l'art n'a besoin d'aucune réponse, c'est qu'il n'est rien que le symptôme des questions qui hantent son époque. De fait, le silence des livres de plomb, de cendre et signes indéchiffrables n'est pas sans écho; il réverbère une perte culturelle profonde et tragique. Aussi, se dégage-t-il des œuvres de Tàpies, Parmiggiani et Kiefer une mélancolie saisissante, comme l'affleurement d'un passé assoupi remettant en question notre présent. L'étude la plus accomplie à ce jour sur le tempérament saturnien, *Saturne et la mélancolie*, de Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl (1964) montre que l'imaginaire du mélancolique est associé depuis l'Antiquité à celui du philosophe, à sa conscience aiguë de la finitude humaine et sa volonté de la transcender par la pensée. Magnifiant la disparition, les œuvres de Tàpies, Parmiggiani et Kiefer disposent à cet état d'esprit mélancolique où se rencontrent l'insistance d'une question et le silence de la méditation. La présente étude se voudra donc moins iconographique qu'historique et philosophique, l'enjeu étant de montrer comment la mélancolie du livre illisible donne forme au sentiment d'une rupture à l'origine du rapport mitigé des sociétés de consommation à l'histoire et la culture, pour inviter à repenser celui-ci.

Cette rupture n'est pas survenue du jour au lendemain. De nombreuses crises et phénomènes annonciateurs l'avaient préparée. Tàpies, Parmiggiani et Kiefer ont connu des époques houleuses et effervescentes et il n'est pas hasardeux d'affirmer que les transformations dans nos représentations du temps nourrissent leur engagement artistique. En effet, Tàpies, Parmiggiani et Kiefer, c'est là leur moindre point commun, sont des enfants de la guerre. Tàpies (1923-) a vécu longtemps la répression culturelle franquiste en Catalogne, tandis que Kiefer (1945-) et Parmiggiani (1943-), nés respectivement en Allemagne et en Italie à la fin de la Seconde Guerre mondiale, ont grandi parmi les ruines et le souvenir des morts. Personnalités savantes et engagées, les trois artistes ont en partage le même attachement à leur culture, leur tradition et ce regard humaniste sur le monde qui explique leur préoccupation commune pour la dévalorisation dont ils voient l'histoire et la culture être victimes dans la seconde moitié du XX^e siècle, dévalorisation dont le livre illisible apparaît comme un symbole naturel. Les trois artistes ont personnellement vécu la transition de l'ère moderne à l'époque contemporaine et c'est de ce tournant qui s'accompagne d'une révolution dans l'expérience sociale du temps dont leur œuvre porte les traces. L'historien François Hartog parle du passage d'un « régime d'historicité » à l'autre, définissant par cette notion les « modes d'articulation de ces catégories ou formes universelles que sont le passé, le présent et le futur » (Hartog 2003 : 27). En l'occurrence, si la fin de la modernité signe la mort des « grands récits » (Lyotard 1979) et la décadence de la valeur de l'héritage, la chute du mur de Berlin symbolise l'avènement d'une ère du renouveau éternel. Ainsi, la fin du XX^e siècle est-elle marquée par le passage du régime moderne d'historicité à celui que Hartog nomme le *présentisme*.

Nonobstant l'intérêt de cette notion de *présentisme* pour qualifier l'ordre du temps qui est le nôtre, il importe de souligner qu'elle est tributaire d'une véritable mouvance quant à l'étude des *représentations* du temps et de l'histoire qui n'a cessé d'occuper les sciences humaines et les Lettres depuis les vingt dernières années. À l'origine du phénomène se trouve l'intérêt pour la question de la mémoire qui traverse les années 1980. Le phénomène d'anamnèse qui marque alors l'Europe est assorti d'un retour critique sur la représentation linéaire du temps dont la Deuxième Guerre mondiale, parmi d'autres phénomènes, symbolise l'échec. D'où l'intérêt pour des modèles temporels divergents et,

plus largement, pour l'étude de la relation entre les représentations du temps et les phénomènes qui les incarnent. En témoignent, parmi tant d'autres, les études de Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire* (1984-1992), Krzysztof Pomian, *L'ordre du temps* (1984) et Reinhart Koselleck, *Le futur passé* (1990) ou celle de Frank Ankersmit, *Sublime historical experience* (2005), pour le domaine de l'histoire; *Devant le temps, histoire de l'art et anachronisme des images* de Georges Didi-Huberman (2000), *Le passeur de temps, modernité et nostalgie* (2000) de Sylviane Agacinski, *Enfance et histoire, destruction de l'expérience et origine de l'histoire* (2002) de Giorgio Agamben, *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (2003) de Paul Ricoeur, pour le champ de la philosophie et de l'histoire de l'art; les trois tomes de *Temps et récits* (1983) de Paul Ricoeur ou *Revenances de l'histoire : Répétition, narrativité, modernité* de Jean-François Hamel (2006), pour la littérature. Ces études, chacune à leur manière, interrogent le rapport entre l'expérience du temps et sa représentation historique, narrative ou littéraire, mais aussi scientifique. L'intérêt de ce mouvement pour notre étude réside dans l'attention portée sur la malléabilité du concept même de temps dans la mesure où à chaque société et à chaque époque semble lui correspondre une représentation dont les différents domaines du savoir et les manifestations culturelles sont les témoins. Cela signifie que les productions culturelles, notamment l'art et la littérature, sont les indicateurs cruciaux des moments de transition au cours desquels l'expérience du temps se transforme.

À cet égard, les œuvres de Tàpies, Parmiggiani et Kiefer permettent de saisir ce qui du régime moderne s'est effondré, mais aussi les limites du présentisme et des formes d'art qui l'incarnent. Rebelles au projet post-68 d'union de l'art et de la vie, les œuvres de Tàpies, Kiefer et Parmiggiani s'enquêtent d'abord de la dimension symbolique du présent. En effet, le livre illisible oblige à penser ensemble le présent, le passé et l'avenir sous l'angle de la *transmission*. Or, envisager un temps long implique qu'il faille sacrifier les certitudes immédiates et accueillir le doute ou s'en remettre au temps. Aussi, l'appel à la contemplation formulé par Parmiggiani s'adresse-t-il non seulement au spectateur du livre illisible, mais plus largement à une société qui conforme sa perception du monde au prisme de la *consommation*. De fait, l'individu contemporain oriente aujourd'hui ses actions et ses relations à la boussole de la satisfaction. Notre rapport au travail, aux institutions, comme nos rapports sociaux se calquent de plus en plus sur l'urgence qui infuse les

activités économiques, politiques et médiatiques, et sur l'immédiateté à laquelle nous ont habitués les télécommunications. La combinaison des systèmes démocratiques et consuméristes, fonctionnant par nature sur le renouveau perpétuel et le libre arbitre, influence notre rapport au bonheur, nous portant à projeter nos espérances dans un avenir sûr, donc rapproché, et à nous impatienter des privations ou des limites s'exerçant sur l'accomplissement de nos désirs. Sous le paradigme de l'urgence, le politologue Zaki Laïdi a ainsi décrit l'avènement d'un « Homme-Présent » (Laïdi 1999 : 44 et 2000) pour qui le temps long a été remplacé par l'immédiateté; le projet, par le libre-choix (Laïdi 1999 : 43). Les études de Laïdi sont représentatives d'un intérêt dans les sciences sociales pour la manière dont nos paradigmes temporels agissent sur l'être humain et son rapport au monde. L'enquête de la sociologue Nicole Aubert sur la société de l'urgence (2003) corrobore les observations de Laïdi en dressant le portrait d'un individu nouveau pour qui la valeur de l'expérience dépend de l'intensité ou de l'efficacité la caractérisant. En ce sens, les mots de Parmiggiani décrivant l'œuvre d'art comme une « une initiation au silence » (2003 : 181) frappent droit au cœur du mal contemporain : qu'il faille *réapprendre* la contemplation ou la capacité d'user *le* temps. C'est cette nécessité que rendent palpable les œuvres de Tàpies, Kiefer et Parmiggiani. L'illisibilité tragique des livres met en évidence l'idée de la perte et du manque ou le vide demeuré à la place du sens, dans un présent aussi dépourvu de repères dans son passé que d'ambitions collectives capables de donner une direction au monde commun.

L'insatisfaction manifeste de Tàpies, Parmiggiani et Kiefer à l'égard de l'époque contemporaine s'inscrit pourtant elle-même dans une tradition. Depuis l'Antiquité et ses interprétations médicales de l'humeur noire, la mélancolie a valeur de symptôme. Elle indique tantôt un excès de bile noire, tantôt la nature géniale et sage du philosophe solitaire. Sous ses diverses formulations culturelles, cependant, la mélancolie, dont la symbolique relève initialement de l'astrologie et de la mythologie grecque, a trouvé à chaque époque une formulation ou une forme d'expression représentative des malaises du siècle. Comment expliquer la persistance jusqu'à nos jours d'un sentiment qui nous est désormais si antipathique ? Certainement, nous comprenons mal la mélancolie, nous qui retenons des analyses de Freud (1968) qu'elle constitue un attachement pathologique au

passé. Jackie Pigeaud, historien des maladies de l'âme, a bien montré que par-delà les diverses formulations médicales, historiques et culturelles de la mélancolie, celle-ci demeure la « maladie de l'unité de l'être » (cf. *infra* : 20-21). Suivant cette définition, la mélancolie désignerait l'incapacité d'accepter l'opposition le corps et de l'esprit, et sous-tendrait le désir de transcender les limites de la condition humaine pour embrasser complètement la dimension « suprasensible », comme le dirait Kant (1985). Aussi faut-il comprendre les ambitions des humanistes, notamment, comme un « pari sur la transcendance » (Steiner 1973 : 102). L'activité du philosophe, du savant ou du génie se nourrit du rêve de dé tromper et surmonter la mélancolie qui le tenaille, en parvenant à la vérité ultime, au savoir absolu ou au chef-d'œuvre insurpassable. La mélancolie recouvrirait donc autant un état de tristesse qu'une vision ambitieuse de l'avenir. Vu sous cet angle, il appert que la mélancolie des livres illisibles ne saurait consister uniquement dans la nostalgie d'un temps meilleur. Au contraire, l'usage poétique de l'histoire, du mythe et de la mémoire y est mis au service d'une représentation lucide du moment historique présentiste caractérisé par un repli des perspectives historiques et temporelles sur le seul présent. De plus, la « figuration » du livre ou de l'écriture ne plaide pas pour un retour à une conception classique de la représentation, mais suggère au contraire la capacité de l'art contemporain de renouveler sa manière de surprendre, en tirant profit de toutes les ressources de l'art, y compris celle délaissée de la figuration. La mélancolie du livre illisible se fait ainsi la matière d'un réel investissement dans le présent, mais aussi une ouverture au possible. Qu'il soit indéchiffrable, brûlé ou de plomb, le livre constitue une véritable œuvre ouverte aux « lectures » et à la réflexion du spectateur. Alors même que l'activité contemplative semble avoir disparu avec le rythme soutenu de la vie moderne, le livre illisible propose au spectateur de se la réapproprier afin de redonner sens aux livres de l'histoire.

Il ne s'agira donc pas, dans ces pages, de défendre un idéal perdu auquel correspondrait une conception négative et nostalgique de la mélancolie comme « paresse », « fixité » (Strasser 2000 : 53) ou « humeur sombre et noire » (Kiefer, Cohn et al. 2007b : 32). Nous avançons plutôt l'hypothèse qu'à l'ère du présentisme, la mélancolie peut remplir dans l'art une fonction critique en proposant une réflexion sur le sens d'un monde

commun. L'originalité de cette étude tient précisément à ce qu'elle propose d'analyser un décalage entre certaines pratiques artistiques contemporaines et leur régime d'historicité, soit une distance non pas nostalgique, mais critique et féconde. Quoique la relation entre l'art et la société de consommation soit régulièrement questionnée, celle-ci étant au moins depuis le pop'art sujet d'engouement, de dérision, de subversion ou de contestation chez de nombreux artistes, le présentisme lui-même n'a jamais fait l'objet d'une étude approfondie en histoire de l'art. Sur les rapports entre l'art et le temps, cependant, Georges Didi-Huberman fait figure d'autorité, étant l'un des uniques historiens de l'art à avoir consacré plusieurs ouvrages à ce sujet. Si ses essais privilégient l'étude de la fonction heuristique de l'anachronisme comme approche historiographique, ainsi que la fonction symptomatique des œuvres, ce n'est que tout récemment qu'il a commencé de s'intéresser aux rapports entre le temps vécu, le temps des œuvres d'art contemporaines, et la « politique de l'imagination » (Didi-Huberman 2009). Or, la mélancolie des images, leur apparente contradiction avec l'ère du présentisme à proprement parler, est une question qui demeure à creuser. Car, enfin, la mélancolie a beau avoir été largement étudiée, il semble que Walter Benjamin, avec *l'Origine du drame baroque allemand* (1985), est le dernier auteur à l'avoir abordée comme symptôme. Plus récemment, la mélancolie fut le sujet de deux grandes expositions accompagnées d'importants catalogues : *Saturne en Europe*, organisée en 1988 par Roland Recht et *Mélancolie : génie et folie en Occident*, mise en œuvre par Jean Clair en 2005. À l'occasion de ces expositions, les deux historiens d'art ont consacré des textes à la « mélancolie des Modernes », l'exposition de Recht y étant même exclusivement consacrée. Cette exposition portait sur un petit corpus d'artistes (douze) contemporains — dont Kiefer et Parmiggiani — exprimant une vision saturnienne sur l'art et la vie. La perspective de notre étude est cependant moins documentaire que celle de Clair et Recht. Le motif du livre illisible nous servira de porte d'entrée pour observer un phénomène révélateur des défaillances de notre rapport au temps. L'œuvre mélancolique n'est certes pas transparente devant le réel, mais pour cette raison même, elle est d'autant plus évocatrice. Le pari de cette étude est de révéler qu'il n'y a pas d'opposition entre évocation et critique, entre poésie et réalité; car le rôle de l'art n'est pas de prodiguer des leçons au sujet du réel, mais de suggérer une manière de lui donner sens et profondeur, ce dont précisément il semble aujourd'hui dépourvu.

À la recherche d'une histoire perdue, les livres illisibles offrent un contact privilégié avec la question de l'unité de la poésie et du réel, qui fonde le sentiment mélancolique. L'examen de ce nouage secret entre fini et infini et des idéaux auxquels il a su donner forme fera l'objet du premier chapitre. Attentive aux formes et survivances adoptées par la mélancolie, nous étudierons la valeur symptomatique de la mélancolie afin de montrer ce qui à la fois permet de la reconnaître dans les œuvres de Tàpies, Parmiggiani et Kiefer et de distinguer sa singularité. Nous le constaterons rapidement, la mélancolie est une maladie du temps; c'est pourquoi, paradoxalement peut-être, elle sied si bien au présentisme au sein duquel le temps est devenu une valeur dominante à laquelle les notions de prix, de luxe et d'argent se sont associées. Elle est d'abord une maladie *des* temps, qui « s'attrape » à chaque époque, sous l'effet d'un nouveau courant de pensée, d'un bouleversement dans l'institution religieuse, d'une révolution politique ou d'une guerre; mais elle est aussi une maladie *du* temps, le temps monotone de la vie terrestre pour le chrétien, le temps qui ralentit à en devenir spleenétique pour le poète, le temps qui s'accélère pour le révolutionnaire, le temps qui précède l'Apocalypse et celui qui lui succède... C'est peut-être ce dernier que présentent les œuvres de Tàpies, Parmiggiani et Kiefer, le temps qui suit les Guerres du XX^e siècle et qui amorce un ralentissement de sa course au progrès que les conflits armés ont démenti de façon suffisamment meurtrière. Or, avec l'effritement de la croyance en un progrès humain, ce sont les valeurs humanistes elles-mêmes et l'aspiration à transcender la finitude qui en est le ferment, qui ont perdu leur valeur centrale dans la culture et la pensée occidentales. Aussi, la mélancolie du génie artistique, si elle survit chez Kiefer, ne saurait plus souscrire à l'idéal du chef-d'œuvre absolu, de même que la bibliothèque baroque dont la *Sculpture d'ombre* de Parmiggiani semble l'écho ne représente que la disparition de l'idéal du savoir absolu; *La Brisure des vases* de Kiefer incarne bien le sublime kantien, mais tout à la fois la finitude humaine; *Calligraphie* de Tàpies reprend l'imaginaire romantique des ruines, mais pour mieux contredire la nostalgie et les prédictions apocalyptiques qu'elles incarnèrent alors. Bref, la mélancolie des livres illisibles, si elle réactive les avatars et les formulations les plus emblématiques de la mélancolie, leur confère la tonalité singulière de la désillusion.

Il ne faudrait pourtant pas se leurrer; les livres illisibles ne sont pas des œuvres pessimistes, mais lucides. Si elles représentent un certain état de la culture occidentale à l'époque contemporaine, c'est pour mieux résister à l'étiollement des valeurs humanistes. Il faut connaître les parcours artistiques de Tàpies, Parmiggiani et Kiefer et les expériences personnelles et historiques dans lesquelles ils s'ancrent pour percevoir que leur œuvre est tout aussi mélancolique qu'il est résistant. Le second chapitre sera donc consacré à la genèse des livres illisibles dans l'œuvre de chacun des artistes. Le cheminement intellectuel et artistique de Tàpies, Parmiggiani et Kiefer, les idéaux qu'ils défendent et les moyens formels qu'ils préconisent pour les rendre sensibles seront les principaux sujets d'intérêt. C'est en effet dans le nœud que forment les idées avec les matières que la mélancolie des œuvres se montre féconde : en se faisant évocatrices, voire hermétiques, les œuvres assurent la survivance de la dimension spirituelle de l'existence aujourd'hui mise à mal par la consommation et la désacralisation des institutions de sens. De plus, elles proposent au spectateur un rôle actif, l'invitant à un travail contemplatif et méditatif qui contredit lui aussi l'*éthos* présentiste. Le vide des traces et des livres de plomb peut ainsi tout à la fois représenter la destitution des idéaux humanistes et en prolonger activement l'expérience.

Le troisième chapitre proposera de considérer la fonction critique de la mélancolie à la fois représentée et soumise à l'expérience dans les livres illisibles pour révéler comment elle permet de repenser le sens d'un monde commun. Une telle hypothèse ne saurait faire l'économie d'un détour par la pensée de Jacques Rancière. Le philosophe, spécialiste d'esthétique et de politique, a élaboré une réflexion importante et suivie sur les questions de l'art critique, de la communauté et de leur articulation dans l'art et la pensée modernes. Ses observations sur l'art critique rendent palpable tout ce qui distingue la formulation critique des œuvres de Tàpies, Parmiggiani et Kiefer de celle qui sous-tend les interventions d'artistes contemporains dits « engagés », telle l'Action terroriste socialement acceptable (l'ATSA). Or, comprendre la fonction critique d'œuvres attachées à défendre ce qui s'est perdu dans le tournant du présentisme implique bien entendu d'étudier les causes, les caractéristiques et les effets de ce régime d'historicité. Nous présenterons d'abord la notion de régime d'historicité telle que François Hartog l'a conçue (2003) en nous attardant aux concepts qui soutiennent sa réflexion, notamment le concept de brèche qu'il

reprend à Hannah Arendt. Nous nous attarderons ensuite sur l'ensemble des phénomènes sociaux, économiques et politiques qui donnent consistance au concept historique. De là, nous pourrons voir comment l'art intègre ou répond aux manières d'être et aux sensibilités induites par le présentisme, en nous concentrant sur l'art appartenant à cette tendance que Jacques Rancière nomme néo-humaniste. Regroupant des pratiques diverses, cette tendance se caractériserait par son projet de renouer le tissu social en proposant des œuvres nous rappelant à la communauté humaine. Ces objectifs frappent par leur ressemblance avec les intentions critiques de Tàpies, Parmiggiani et Kiefer. De plus, la propension au mystère que manifestent certaines de ces œuvres rejoint tout à fait l'esthétique des oeuvres des trois artistes. Or, Rancière rattache les pratiques néo-humanistes à une nouvelle forme de pensée de la communauté, le consensus, qu'il oppose à l'efficacité dialectique de l'art critique de la période moderne. Les problèmes que pose Jacques Rancière sont incontournables, en ce qu'ils permettent de mettre en lumière l'efficacité des moyens mis en œuvre par l'art critique. Pourtant, sa conception du consensus laisse songeur. En étudiant la manière dont les œuvres néo-humanistes se rattachent à l'art du consensus, on mesure ce qui singularise l'art de Tàpies, Parmiggiani et Kiefer, mais aussi les limites qu'imposent à la capacité de penser un monde commun, les nouveaux paradigmes auxquels se réfère le théoricien de l'art critique. À confronter les livres illisibles à ces enjeux théoriques, nous croyons pouvoir révéler l'efficacité critique de leur mélancolie qui, comme le symptôme, permet de percevoir, même dans la douleur, les maux qui nous affectent et les réponses que nous attendons.

CHAPITRE I

DE VOILES EN VOILES

Origines, rêves et survivances de la mélancolie

La mélancolie, à l'ère du présentisme, est mal reçue. Longtemps considérée comme une maladie, ce n'est que vers la fin du Moyen Âge qu'elle vint à désigner un état de tristesse passagère, avant d'être associée, à la Renaissance, au tempérament génial. L'avènement de la psychanalyse a donné un second souffle à l'acception médicale de la mélancolie, éclipsant les vertus auxquelles elle fût associée. Depuis Freud (cf. 1968), la mélancolie est généralement interprétée à l'aune du processus de deuil et, plus précisément, comme une incapacité à rompre l'attachement à une chose ou un être perdu. Une telle définition, largement répandue aujourd'hui, explique l'importunité de la mélancolie. Au début de la modernité, les sociétés occidentales ont radicalement réformé leur rapport au passé, rompant massivement leurs attaches avec la tradition afin de faire place au progrès. Si les sociétés contemporaines ont délaissé cette foi devenue aveugle en l'avenir, elles n'ont pas renoué pour autant avec le passé. C'est pourquoi le terme « présentisme » s'est imposé pour décrire leur rapport au temps (Hartog, 2003). Considérée comme une nostalgie persistante, la mélancolie ne peut donc qu'inquiéter, déranger l'obsession du présent. Toutefois, cela révèle sa nature de symptôme : le symptôme indique une maladie que nous préférierions ignorer, en l'occurrence, une maladie du temps. De fait, le mélancolique est insatisfait de son présent. Cependant, il peut se montrer aussi nostalgique de son passé, qu'ambitieux à l'égard de l'avenir. Aussi, l'étude psychanalytique de la mélancolie, qui la définit comme deuil pathologique (Freud 1968 : 161), est-elle loin d'épuiser le sujet.

Or, si la mélancolie est un symptôme, c'est qu'elle se manifeste de manière sensible. Aussi, les œuvres d'art sont-elles de nature à permettre l'identification des maux et des idéaux d'une époque. Les livres illisibles de Tàpies, Parmiggiani et Kiefer, en ce qu'ils aspirent à représenter le temps, jouent très exactement ce rôle. Leur hermétisme fait du livre, agent de transmission par excellence des savoirs ou des histoires, la marque d'une rupture entre passé, présent et avenir. Emblématique d'une perte, d'une dépossession, le livre illisible est profondément mélancolique. L'étonnant est qu'il semble incarner, précisément, la perte de la mélancolie, soit de ce rapport particulier au temps qui fait de la tristesse, voire de la nostalgie, le ressort d'idéaux visant directement l'avenir. Avec la fin de l'idéal du progrès, c'est cette circulation des ambitions et des héritages, du passé à l'avenir, en passant par le présent, qui semble avoir disparu. Pour le comprendre, il convient de faire un retour sur les différentes manifestations de la mélancolie à travers la pensée et l'art depuis l'Antiquité. Ce n'est qu'en comparant ce qui, depuis, a survécu dans les livres illisibles et ce qui est disparu, que nous serons à même de cerner la nature de leur mélancolie et ce qu'elle est en mesure de révéler, symptomatiquement, du temps présent.

Pour ce faire, il faudra d'abord préciser ce que signifie, concrètement, le caractère symptomatique de la mélancolie. Ceci nous permettra de montrer comment la mélancolie des œuvres de Tàpies, Parmiggiani et Kiefer transcende la seule interprétation nostalgique ou psychanalytique. L'œuvre de Kiefer est à cet égard exemplaire, puisqu'elle prête à plusieurs types d'interprétation. Ses portraits photographiques dans lesquels il se représente effectuant le salut nazi ou son recours à des symboles culturels abondamment exploités dans la propagande sous le III^e Reich ont mené plusieurs critiques et historiens à dénoncer une « nostalgie » fort troublante ou à recourir à une interprétation freudienne de la mélancolie afin de tenter d'expliquer des images choquantes et de les opposer à toute une part de l'œuvre qui semble plus tard délaisser les thèmes nazis et germaniques. Nous montrerons comment ces interprétations font ainsi l'impasse sur la dimension culturelle de la mélancolie kieferienne. Ensuite, nous étudierons les différentes conceptions et manifestations artistiques de la mélancolie permettant de circonscrire celle des livres illisibles. Nous nous pencherons donc sur la conception médicale et psychanalytique du sujet mélancolique, à l'aune du concept de génie; sur l'iconographie baroque de la

bibliothèque en recourant à l'œuvre de Parmiggiani; sur la notion kantienne de sublime en interrogeant *La Brisure des vases* de Kiefer; et, enfin, sur le motif de la ruine romantique dont *Calligraphie*, de Tàpies, semble la survivance. Le pari de ce chapitre à l'approche résolument anachronique sera, d'une part, de mettre en lumière la permanence, à travers les différentes manifestations de la mélancolie, du sentiment existentiel d'un conflit entre le fini et l'infini. Il consistera, d'autre part, à montrer comment les œuvres de Tàpies, Parmiggiani et Kiefer indiquent ce qui s'est modifié au creux de ce sentiment. En étudiant les résurgences des différentes manifestations formelles, philosophiques et psychologiques de la mélancolie qui se font jour dans les œuvres des trois artistes, nous entendons mettre en évidence ce qui s'est aujourd'hui transformé dans la reprise de ces motifs et ainsi distinguer les enjeux actuels que révèle la mélancolie des livres illisibles.

1.1 Du bon usage de la notion de mélancolie

1.1.1 La fonction symptomatique de la mélancolie

À propos du symptôme, force est de souligner les travaux de Georges Didi-Huberman qui, empruntant l'usage du terme notamment à Carl Einstein (cf. Didi-Huberman, 2000 : 90-221), en a défendu la valeur heuristique pour la discipline de l'histoire de l'art. La notion de symptôme permet, souligne Didi-Huberman, de décrire l'« apparition » ou l'émergence d'une image dans un contexte lui apparaissant étranger (2000 : 40). Du point de vue temporel, le symptôme serait une sorte d'inconscient historique mal venu, émergeant comme retour du refoulé à la surface lisse de notre présent (2000 : 40). S'agissant de la mélancolie, Jackie Pigeaud offre une définition lumineuse du caractère symptomatique de cette maladie « qui met ensemble, de manière problématique, une souffrance et le soupçon que cette souffrance signifie plus qu'elle-même [...]. C'est bien le lien entre la souffrance et le sens qui fait tout le problème de la mélancolie » (2005 : 12). Envisagée d'un point de vue culturel, la mélancolie manifeste une insatisfaction à l'égard du présent. La songerie nostalgique ou l'ambition géniale, par exemple, substituent à une existence morne, un monde intérieur tourné vers la contemplation d'un passé ou d'un futur idéal. C'est pourquoi la mélancolie a partie liée avec l'anachronisme. On comprend dès lors les réticences des historiens de l'art à la reconnaître pleinement : elle implique

inévitablement une *inactualité* — au sens nietzschéen du terme¹ — de l'œuvre d'art et un retour sinon *au*, du moins *du* passé. Or, l'on peine à défendre la légitimité de survivances et nostalgies au sein d'une époque s'étant définie par son émancipation des traditions et des hiérarchies artistiques. Envisager la mélancolie comme symptôme permet de répondre à ce malaise, sachant que c'est moins *ce qui surgit* ou *survit*, mais *le surgissement* même ou l'occurrence qui importe avec le symptôme. Autrement dit, il faut lire le symptôme mélancolique non comme une obsession avec le passé, mais comme l'index d'un état du présent, avec ce qu'il suppose de « malade ». Après tout, la mélancolie n'est rien en dehors de son *actualité*, soit l'acuité de l'affection ou l'*épine*² du présent. La conscience mélancolique crée un moutonnement du temps sensible. Sous son influence, le temps se froisse, réinvente sa contemporanéité comme un origami. Au demeurant, la mélancolie artistique est tout à la fois la manifestation visible d'une échappée temporelle, et l'humeur instigatrice d'un bricolage du temps. La reconnaissance de cette actualité fondamentale crédite sa contemporanéité. En tant que manière d'être au temps, la mélancolie est propre à survenir, voire à revenir, transformée, en chaque siècle. C'est pourquoi il importe, pour comprendre le sentiment mélancolique aujourd'hui, de remonter le cours de l'histoire à l'affût des formes ressurgissant dans les livres illisibles. Rappelons, en guise de synthèse, la mise en garde de Yves Hersant : « sans perspective historique large, la bimillénaire mélancolie se réduit à peu de choses. Elle n'est plus que « dépression », et l'on s'interdit de comprendre que sa noirceur soit éclairante » (2005 : XVII).

1.1.2 Aperçu d'un débat : la mélancolie dans l'œuvre de Kiefer

De Tàpies, Parmiggiani et Kiefer, ce dernier est celui dont l'œuvre est la plus ouvertement mélancolique. Il est le seul à créer des œuvres empruntant des références directes à des événements historiques précis l'ayant personnellement affecté. Kiefer ne cache pas la fonction cathartique de son œuvre et les motivations expliquant l'aspect

¹ Dans la préface à sa seconde « considération inactuelle », Nietzsche précise les trois formes d'inactualité de sa pensée que l'on pourrait résumer ainsi : elle ne remporte pas l'adhésion de ses contemporains; elle est subversive; elle se veut l'héritière de l'Antiquité grecque. En somme, l'inactualité de Nietzsche consiste à « agir contre le temps, donc sur le temps, et, espérons-le, au bénéfice d'un temps à venir », 1990, p. 94.

² L'« épine », apparaissant d'abord dans le *Corpus hippocratique*, a longtemps été une manière d'exprimer la souffrance mélancolique.

parfois choquant de ses premières œuvres. Par conséquent, son œuvre s'est attiré maintes analyses et critiques que ceux de Tàpies et Parmiggiani n'ont pas suscitées. Cet investissement personnel, cette représentation de soi et de sa propre quête identitaire à l'aide de photographies, d'autoportraits, parfois combinés à des thèmes mythologiques ou historiques germaniques (cf. ill. 54-56; 59-60), explique que l'œuvre de Kiefer ait sollicité des interprétations psychanalytiques d'une mélancolie participant d'un processus artistique aussi bien que d'un processus de deuil³. Or, cette mélancolie précédant l'accomplissement effectif du deuil ne caractérise que les débuts de la pratique de Kiefer, essentiellement la décennie 1970-1980. Le deuil lui-même apparaît évident dans les œuvres de la série Margarete/Sulamith (cf. *infra* : 66-68), soit au cours de la décennie 1980-1990. Au tournant des années '90, Kiefer commence à aborder des thèmes juifs et kabbalistiques et à référer à l'histoire égyptienne et antique, soit à s'intéresser à des thèmes prêtant à des considérations plus universelles. La plupart des auteurs ont vu dans ce renouvellement thématique non seulement l'achèvement du deuil, mais aussi la disparition d'une mélancolie embarrassante⁴. Cette dernière observation est loin de rendre justice à l'œuvre de Kiefer. L'interprétation fait alors l'impasse sur la dimension essentielle de la mélancolie kieferienne : le conflit entre le fini et l'infini, la capacité de l'art de sublimer l'existence même la plus triste, la tension entre le passé perdu et la nécessité de reconstruire l'avenir. La persistance de ces tensions existentielles mérite d'être soulignée, car c'est à travers elle que se révèle toute l'étendue du caractère symptomatique de l'œuvre. De fait, celle-ci n'est pas seulement le reflet des conflits intérieurs de Kiefer, mais aussi des tensions qui fissurent la société allemande et l'Europe au tournant du présentisme. Ces enjeux sont bien loin d'avoir disparu dans le nouveau versant de l'œuvre de Kiefer, ils en sont plutôt l'origine. C'est pourquoi il importe de considérer ce renouvellement thématique non pas

³ Parmi les lectures les plus affirmatives de cette tendance, voir notamment Donald B. Kuspit, « Transmuting Externalization in Anselm Kiefer » (1984); Régis Durand, « Sur quelques figures de la nostalgie » (1985); et Lisa Saltzman, *Anselm Kiefer and Art After Auschwitz* (1999).

⁴ Voir entre autres Mark Rosenthal, *Anselm Kiefer* (1987) et Catherine Strasser, *Chevirat Ha-Kelim, Le bris des vases, Anselm Kiefer* (2000); parmi ceux qui nient la dimension mélancolique de l'œuvre, associée simplement à une forme de nostalgie, songeons à Danièle Cohn, dans *Anselm Kiefer au Grand Palais : sternensfall, chute d'étoiles* (2007b : 32-34) ainsi qu'à Matthew Biro, « Representation and Event : Anselm Kiefer, Joseph Beuys, and the Memory of the Holocaust » (2003) et John C. Gilmour, *Fire on the Earth, Anselm Kiefer and the Postmodern World* (1990), ces derniers opposant au nom d'une lecture postmoderniste le potentiel critique de l'œuvre à la mélancolie qui lui est souvent attribuée — Biro se contentant pour sa part de qualifier les peintures antérieures à 1980 de « faux départs ».

comme une rupture, mais comme une évolution, voire une transformation des mêmes problématiques.

Examinons de plus près quelques analyses de la mélancolie de Kiefer et les limites qu'elles manifestent. Daniel Arasse a très bien résumé les débats auxquels l'œuvre a été sujette :

Dans cette pratique artistique et politique, certains n'ont pas manqué de voir la marque d'une nostalgie ambiguë, d'y dénoncer un art « polit-kitsch » (Benjamin Buchloch), une « démonstration exhibitionniste », allant jusqu'à affirmer que « le passé collectif nazi forme le cœur de l'identité personnelle de Kiefer » (Donald Kuspit). Avec le temps, on a bien perçu à quel point ces critiques étaient erronées. Non seulement, devant ce qui les surprend, les critiques exercent le droit qu'ils se sont arrogé de légiférer sur ce que doit être l'art pour participer de leur contemporanéité, mais la violence de certaines résistances laissait aussi entendre l'efficacité avec laquelle les provocations de Kiefer avaient touché juste. On a perçu aussi que ces critiques s'articulaient à une donnée effective (bien que mal identifiée) de la peinture de Kiefer. La mélancolie et le sentiment d'un sens perdu habitent bel et bien son travail. (2006 : 69)

Cela dit, la reconnaissance de cette mélancolie, si elle tend à se généraliser, recouvre diverses lectures qui, dans certains cas, témoignent encore d'un malaise éthique avec la notion. Ce malaise trahit souvent une compréhension de la mélancolie limitée à un point de vue psychanalytique qui satisfait, comme le fait remarquer Arasse, une conception arbitraire de ce qui saurait ou non être admis en art à l'époque contemporaine. Une telle démarche tend habituellement à rejeter toutes formes d'attachement au passé dont la mélancolie semble être la manifestation ultime.

Telle est l'approche qu'adoptent Andreas Huyssen et Lisa Saltzman. Suivant la conception freudienne de la mélancolie (cf. 1968), Huyssen explique que l'apparente « fascination pour le passé » dont témoignent les œuvres de Kiefer correspond à une incapacité de surmonter la perte en raison d'une identification proprement narcissique à l'objet perdu. Une telle lecture de la mélancolie pose évidemment un problème éthique qui relève de la nature de l'objet déploré — Kiefer est-il nostalgique du nazisme ? Est-il incapable de faire le deuil du nationalisme ? Dans l'œuvre de Kiefer, la représentation, fréquente, d'une palette de peintre au milieu des ruines de bâtiments fascistes ou de paysages allemands (ill. 4), pose ce type de problème, laissant supposer que Kiefer se

considère comme le dernier maillon d'une généalogie de peintres regrettés, identifiant ainsi de manière ambiguë le tragique d'un crépuscule de la peinture à la chute du national-socialisme (Huyssen 1989 : 40). Une telle lecture, affirme Huyssen, apparaît rétrospectivement erronée, lorsque mise en relation avec les tableaux associés à un travail de deuil au cours duquel Kiefer réoriente les modes d'expression de sa peinture sur la base de l'impossibilité de perpétuer un type de représentation classique après que le fascisme l'ait avili en l'employant comme étendard du nationalisme (1989 : 41). Saltzman partage la lecture de Huyssen, mais l'enracine dans l'esthétique kieferienne, plutôt que dans ses thèmes. En conférant à ses œuvres l'allure de ruines, Kiefer mettrait en œuvre, selon Saltzman, le comportement « masochiste » ou l'autodépréciation compulsive caractéristique, selon les observations de Freud, de la mélancolie, en tant qu'elle procède d'une identification à l'objet perdu (Saltzman 1999 : 80-92). Les lectures de Huyssen et Saltzman ne sont pas dépourvues de fondement. Elles décrivent bien les enjeux identitaires personnels que Kiefer confronte dans son œuvre. Le problème tient à ce qu'elles se limitent à examiner la manière dont l'œuvre témoigne d'une négociation avec le *passé*, occultant dont la mélancolie de l'œuvre *l'objet* de la mélancolie et non la mélancolie elle-même. Elles négligent ainsi une large part de la portée critique des œuvres, lesquelles questionnent non seulement le fascisme à proprement parler, mais la transformation de tout un rapport à la culture après celui-ci, à une époque où une politique d'amnésie systématisée interdit jusqu'à l'enseignement d'une certaine mythologie allemande sous prétexte qu'elle a été employée dans la propagande sous le national-socialisme (cf. *infra* : 64). La nécessité impérieuse de rejeter la représentation de symboles et de références au national-socialisme semble au fondement du recours de Huyssen et Saltzman à une interprétation purement psychanalytique de la mélancolie kieferienne, s'agissant ainsi de nuancer, voire excuser, à l'aune d'un processus de deuil, les motivations de l'artiste. La mélancolie se trouve alors réduite à n'être plus qu'une étape d'un processus de renoncement à un objet perdu, dans un procès éthique voué à sauver l'œuvre et l'ambition de Kiefer.

Certaines analyses portant sur les œuvres plus récentes de Kiefer se montrent similairement soucieuses de valoriser leur ouverture thématique, sémantique et spirituelle en recourant à la mélancolie des œuvres plus anciennes comme repoussoir. Dans un texte

consacré aux œuvres kabbalistiques conçues pour la chapelle de la Salpêtrière en 2000, Catherine Strasser consent que « le thème de la mélancolie pèse lourdement sur la culture allemande, sur son histoire de la représentation et [que] la *Shoah* a amplifié ses manifestations les plus récentes, dans tous les domaines de la création » (2000 : 27). Cela étant, elle affirme que si « Kiefer a abordé la mélancolie frontalement », « son parcours montre comment il s'en est détaché » (2000 : 27). Selon l'auteur, il existe une opposition fondamentale entre « la vitalité de la pensée kabbalistique » (2000 : 28) au cœur des œuvres les plus récentes de Kiefer et la mélancolie de ses premiers tableaux (cf. 2000 : 21-27). De plus, « la pratique et la symbolique de la fragmentation » (2000 : 52) que Kiefer réalisent dans ses œuvres récentes contredirait leur association fréquente au concept germanique d'œuvre d'art totale et à « la mélancolie qui y culmine » (2000 : 52). Strasser oppose ainsi l'ouverture sémantique des premières, fondées sur une pratique du réemploi, à la quête d'éternité et de « fixité » qui se trouve au principe de l'allégorie — dont Benjamin a montré qu'elle représente, à l'époque baroque, la forme littéraire mélancolique par excellence (cf. *Origine du drame baroque allemand*, *infra* : 25-26) — et de l'œuvre d'art totale qui entend réaliser la synthèse de l'ensemble des pratiques artistiques en vue d'un « Tout, indivisible et immuable » (2000 : 52). Or, tout en reprenant arbitrairement un concept de Benjamin, Strasser néglige les déterminations historiques d'un concept en constante évolution. Manifestement, l'auteur souhaite ainsi se porter à la défense de l'œuvre de Kiefer en lui refusant un concept — l'œuvre d'art totale — associé à Wagner, figure vénérée par Hitler. En vérité, toutefois, la relation de la mélancolie au concept wagnérien repose plus fondamentalement sur leur rapport commun à un idéal, à la fois perdu avec un passé détruit et caressé à travers un projet lui-même utopique de reconstitution (cf. Dömling 1994 et Huyssen 1996). Or, comme nous le verrons, cette relation à l'idéal et cette quête inlassable de reconstitution d'un Tout originel se trouve au fondement du mythe juif de la création, comme du travail de Kiefer (cf. *infra* : 68-73). C'est donc en elle qu'il aurait fallu chercher le sens de l'engagement humaniste de Kiefer dans le monde à l'époque d'une crise culturelle. Si l'analyse de Strasser ne recourt pas à une explication psychanalytique de la mélancolie, elle discrimine, comme le font les analyses de Huyssen et Saltzman, les enjeux culturels que soulève la mélancolie de l'œuvre au profit de préoccupations éthiques qui rendent compte davantage des idéaux de l'auteur que de ceux de l'artiste.

Le malaise manifeste de plusieurs auteurs quant à la notion de mélancolie témoigne non seulement d'une gêne quant à son ambiguïté éthique, s'agissant du passé allemand, mais aussi d'une compréhension étroite de la notion de mélancolie et de son évolution à travers les siècles. En fait, l'obstination des auteurs à traiter les thématiques germaniques et fascistes comme symptômes *de* la mélancolie fait l'impasse sur le caractère symptomatique de la mélancolie *elle-même*. Dans le sillage de la théorie médicale ou psychanalytique, ces auteurs envisagent la mélancolie comme une maladie, là où un examen de nature historique, suivant l'approche initiée par Klibansky, Saxl et Panofsky (1989), considérerait plutôt la mélancolie comme un *motif* ou un *signe* récurrent évoluant avec l'esprit du temps. La simplification de la notion de mélancolie n'est pourtant pas le seul fait de quelques auteurs; elle est elle-même le fruit de l'ordre du temps. Dans son rappel des critiques adressées à l'œuvre de Kiefer, Arasse introduisait une question importante quant au problème de la mélancolie, celle de la *contemporanéité* de la notion. Ainsi que le montrera le troisième chapitre, il semble en effet qu'aucun régime d'historicité n'ait été, dans ses principes, aussi en contradiction avec le problème de la finitude humaine au cœur de la mélancolie. Or, c'est peut-être précisément en raison de ce conflit qu'il importe d'être attentif au moment et au contexte dans lequel surgit la mélancolie et aux formes d'expression qu'elle emprunte, de même qu'il faut éviter de la réduire à son interprétation la plus moderne — celle de Freud — ou à quelque acception culturelle donnée. En effet, reconnaître la mélancolie implique d'identifier ce qui perdure et se transmet d'une époque et d'une interprétation à l'autre, en gardant à l'esprit qu'elle est profondément protéiforme. Cela signifie également ne pas oublier sa nature originelle de *symptôme* et, par conséquent, sa capacité à nous révéler à nous-mêmes aussi bien psychologiquement que culturellement.

1.2 La maladie de l'unité de l'être

La notion de mélancolie ne saurait donc s'expliquer indépendamment de l'une ou l'autre des deux traditions théoriques. En effet, l'examen des constantes dans les diverses compréhensions de la mélancolie évoluant au gré des époques éclaire le sens même que lui donne la psychologie. À l'origine commune de deux conceptions du symptôme mélancolique gît de fait un même conflit existentiel entre le corps et l'esprit auquel

l'historien Jackie Pigeaud attribue l'impulsion créatrice (2005). L'artiste de génie, ainsi que le dépeignait au XIX^e siècle Balzac (1985), est en effet celui qui entretient le désir de transcender l'opposition entre le corps et l'esprit dans la forme du chef d'œuvre absolu. La mélancolie artistique serait donc nourrie du désir de créer une forme qui soit immédiatement spirituelle. Les écritures cryptiques de Tâpies et les livres fuligineux de Parmiggiani sont autant de matérialisations de cette intention. Or, aucun artiste n'incarne mieux le complexe de l'artiste génial que Kiefer, qui se met lui-même en scène dans des œuvres aussi « narcissiques » qu'universelles. La mélancolie de Kiefer apparaît comme une reformulation du génie, décrit autrefois par Balzac, aux prises avec le désir brûlant d'échapper cette fois moins à la prison du corps, qu'à celle de l'histoire. Armé d'une conscience aigüe de l'irréversible échec de l'œuvre, Kiefer recueille les fragments de vérité d'un idéal déchu, comme s'il savait, suivant la formule de Blanchot, que « c'est le désastre obscur qui porte la lumière » (1980 : 17), soit l'éclat obstiné de notre humanité.

Le corps est, selon la sagesse populaire, à la fois prison et miroir de l'âme. La mélancolie, au prix d'un désespoir parfois funeste, dit l'indissociabilité de ces deux vérités, connue depuis l'Antiquité. Les premiers textes attestant de la mélancolie datent du V^e siècle avant Jésus-Christ. Le poète Aristophane est vraisemblablement le premier à utiliser le mot (Daumont dans Clair 2005 : 34) qui se répand à la même époque dans les traités de médecine regroupés dans la *Collection hippocratique* et attribués à Hippocrate et ses disciples. Les médecins considéraient alors la mélancolie comme une maladie imputable à la bile noire, l'une des quatre humeurs dont les proportions étaient considérées comme responsables des affections du corps. Chacune des humeurs se rapportait à un des quatre éléments, à une saison et à un âge de la vie. Ainsi, la bile noire « imit[ait] la terre, s'accroît[ssait] en automne, règn[ait] sur l'âge mûr. » (Anonyme dans Hersant 2005 : 511). Hippocrate a décrit les symptômes moraux d'un excès de bile noire : « Si retraits (*phobos*) et abattement (*dystimie*) durent longtemps, un tel état est en relation avec la bile noire (*mélancolique*) » (cité dans Pigeaud 2005 : 139). Le rapport ainsi esquissé entre corps et âme aboutit dans le fameux *Problème XXX* de pseudo-Aristote qui s'ouvre sur la question suivante : « Pourquoi tous ceux qui furent exceptionnels en philosophie, en politique, en poésie ou dans les arts, étaient-ils de toute évidence mélancoliques, certains au point de

contracter des maladies causées par la bile noire [...] ? » (2004 : 7); et se conclue sur l'affirmation que « tous les mélancoliques sont des êtres exceptionnels, non par maladie, mais par nature » (2004 : 18). La fiction rédigée par pseudo-Hippocrate au I^{er} siècle apr. J.-C. s'inscrit dans le prolongement de cette observation originale et longtemps oubliée qui lie sagesse et mélancolie. Le récit raconte comment Hippocrate est appelé par le peuple d'Abdère pour soigner le sage Démocrite que ses concitoyens croient atteint de folie, le voyant rire du malheur d'autrui et s'isoler dans la forêt pour lire et disséquer de petits animaux. Hippocrate, constatant la grande sagesse de Démocrite, diagnostiquera plutôt un tempérament mélancolique :

Ce n'est pas de la folie, c'est d'une vigueur de l'âme poussée trop loin que notre homme donne les signes manifestes [...]. Il arrive souvent aux mélancoliques des choses de ce genre : ils sont parfois taciturnes, solitaires, épris de lieux isolés ; ils se détournent des hommes, ils regardent leur semblable comme un étranger ; mais il n'est pas rare non plus, chez ceux qui se consacrent au savoir, que leur disposition à la sagesse les incite à oublier toute autre préoccupation (dans Hersant 2005 : 526).

La médecine antique a donc reconnu, dès ses débuts, la nature duale de la mélancolie, c'est-à-dire non seulement le rapport entre les souffrances du corps et de l'âme, mais également la relation entre le désespoir et les dons de l'esprit, que préfigure cette association non négligeable entre l'âge mûr sur lequel la bile noire est dite régner et la sagesse que l'on associera au mélancolique. L'Antiquité a ainsi jeté les bases de l'unité fondamentale de la mélancolie qui assurera sa constance dans la culture occidentale à travers les siècles.

Depuis l'origine, donc, la mélancolie est le théâtre de l'affrontement du corps et de l'esprit, des sens et de l'âme. La théorie du génie artistique ne représente guère plus qu'une métamorphose de ce même conflit. Ainsi, selon les époques, médecins ou historiens, astrologues ou religieux, psychiatres ou littéraires développeront leur conception de la mélancolie comme autant de variations sur le thème de la maladie ou de l'imagination créatrice. Face à ce dualisme, Jackie Pigeaud, historien des maladies de l'âme, s'est attaqué au problème de l'unité de la mélancolie, laquelle n'apparaît qu'en plongeant au fond commun de l'interprétation clinique et culturelle de la mélancolie : « Un mélancolique est un malade d'une certaine espèce, peut-être d'une maladie unique dans son essence, qui met

ensemble, de manière problématique, une souffrance et le soupçon que cette souffrance signifie plus qu'elle-même et donne à dire à la fois sur la connaissance de soi et sur le sens de l'être » (2005 : 12). Au cœur du mal gît l'incapacité à départager le corps et l'âme, distinguer entre l'abattement physique et moral. Du coup, il apparaît au mélancolique impossible de parvenir à la connaissance de lui-même, celle-ci, comme l'a montré Socrate, nécessitant quelque médiation. La mélancolie peut donc être comprise comme « maladie de l'unité de l'être » (Pigeaud 2005 : 12). Pigeaud renvoie pertinemment aux analyses du psychologue Charles Blondel pour expliquer la nature de la souffrance mélancolique. Le médecin a prêté une grande attention à la manière dont ses patients exprimaient leur mal, remarquant qu'ils recouraient à un langage très imagé sans pourtant avoir conscience de leurs métaphores. Citant le « cas de Berthe », Pigeaud explique :

[...] elle déclare : « Auparavant j'avais beaucoup de cœur [...], maintenant il a cessé de battre. » C'est bien la preuve de la présence simultanée du sens moral et du sens physique. « Nous ne pouvons plus, en effet, écrit Blondel, ne pas prendre conscience du double sens des mots qu'elle emploie ; car l'originalité de son langage tient précisément à la méconnaissance de cette duplicité ; sa pensée parcourt d'un mouvement continu une série de formules qui supposent un état de conscience où moi et corps se fondent en une indiscernable unité » (2005 : 25-26).

Or, Blondel remarque qu'en raison cette incapacité à reconnaître la métaphorisation qu'il accomplit, le malade se montre continuellement insatisfait des descriptions qu'il offre de son état. L'observation semble préfigurer le diagnostic de Freud. Le psychanalyste remarquera chez le mélancolique cette aversion du moi contre lui-même, occasionnée par une identification du sujet à l'objet perdu expliquant la difficulté du patient à s'en détacher (1968 : 147-174). Les études de Blondel et de Freud montrent que le malade souffre de l'impossibilité de *s'arracher* à soi, c'est-à-dire de faire la part entre le corps, l'altérité et le « cœur ». Aussi, le mélancolique, d'après Freud, est incapable d'identifier la cause de son état ou ce qu'il a perdu. Similairement, chez Blondel, le mélancolique ne peut jamais goûter esthétiquement la métaphore, c'est-à-dire le rapprochement entre une chose et une image ; il est *immédiatement* dans l'image. Pigeaud en conclut que « la métaphore est *la forme* de la mélancolie » (2005 : 31). Aussi préside-t-elle à la création.

En effet, *metaphora* signifie en grec « transport » et il semble que le propre des mélancoliques serait d'être « transformables et transformés » (Pigeaud, 2005 : 24). Ainsi, alors que la pensée exige de pouvoir, pour ainsi dire, contempler en surplomb le chemin parcouru, « il est des individus, écrit Pigeaud, qui ne se remettent jamais de cette déchirure ou qui la refusent. [...] Ils exercent une autre forme de pensée qui n'a qu'une issue du point de vue de la médiation : c'est la production, l'œuvre » (2005 : 43). Passer de ce que Pigeaud nomme la *métaphore en acte* à la *métaphore accomplie* sans avoir à dissocier la pensée de l'affect, tel est le fantasme artistique. Kiefer décrit d'ailleurs l'exercice de son art comme « un investissement de tout [son] corps et [son] esprit » (trad. libre, dans Wright 2006 : 72), mais aussi comme un « acte de désespoir » au terme duquel l'œuvre est nécessairement incomplète, insatisfaisante. Dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Balzac avait dépeint l'irrésolution des aspirations artistiques et du destin de l'artiste génial : « Voilà dix ans, jeune homme, que je travaille; mais que sont dix petites années quand il s'agit de lutter avec la nature ? Nous ignorons le temps qu'employa le seigneur Pygmalion pour faire la seule statue qui ait marché ! » (Balzac 1995 : 56), s'exclamait Frenhofer. La grandeur des ambitions du célèbre personnage n'a d'égal que celles d'un Kiefer qui se compare volontiers à un « réceptacle, comme les anciens prophètes » (cité dans Arasse 2006 : 81) ou à un alchimiste, cherchant à extraire l'esprit de la matière (dans Wright 2006 : 71). Daniel Arasse rapporte même que « ses tableaux trouvent une part de leur puissance dans le fait qu'ils sont, à ses propres yeux, à l'image d'une création divine, qu'ils en produisent un "analogon" » (2006 : 81). Cependant, là où les ambitions prométhéennes de Kiefer se soutiennent de l'irréductible sentiment d'échec qui accompagne toute création (2006 : 81), celles du génie romantique nagent encore dans la foi et l'illusion orgueilleuse d'une quête mallarméenne. Incapable de supporter la vision de sa faillite, Frenhofer accomplira, par son suicide, l'ultime acte mélancolique. L'ampleur de sa désillusion est bien ce qui le sépare de la lucidité d'un Kiefer — « Je suis un désillusionniste. Je m'enlève mes propres illusions. Chaque jour, j'en fais tomber une. C'est peut-être triste mais on gagne en vérité, même si elle est elle-même une illusion » (Kiefer, Ardenne et Assouline 2007). Mais il y a plus, et Kiefer ne saurait revendiquer pour lui-même le mérite de sa clairvoyance.

Il en revient à l'histoire d'avoir aboli le rêve de l'œuvre absolue, l'idéal du progrès et de la vérité avec ce qu'ils supposent d'inquiétantes prétentions⁵. Si la mélancolie recouvre le sentiment d'un manque⁶ ou d'une perte, la mélancolie kieferienne se rapproche moins de celle d'un Hugo, en qui survit un idéal transcendant, que de celle d'un Baudelaire, mélancolique de la vie moderne. Adorno, avec sa célèbre sentence — « écrire un poème après Auschwitz est barbare » (1986 : 23) — a proféré la condamnation que toute forme d'art est désormais forcée d'admettre, dès lors qu'elle consent à l'entendre comme l'affirmation de ce que la culture humaniste occidentale, fondée sur une prétention à la supériorité — humaine, occidentale, raciale, sociale, intellectuelle — ne peut plus être admise comme telle dès lors qu'elle sape ses propres axiomes (voir Steiner 1971 : 71-107). Quel sarcasme y aurait-il, en effet, à prétendre encore, en 1945, que l'humanité est vouée à un progrès ascendant ou que, comme le reformule Georges Steiner, « là où [fleurit] la culture, la barbarie [est], par définition, un cauchemar du passé » (1971 : 90) ? La mélancolie de Kiefer, comme celle de son homologue poète Paul Celan, émane de ces questionnements-là, le problème, pour le poser en termes psychanalytiques, consistant à devoir *s'arracher* à la *Kultur* alors même que celle-ci fonde l'identité allemande. La solution à laquelle en arrivera éventuellement Kiefer (*infra* : 66-68), sera de transformer les modes d'expression de son œuvre soit, pour le formuler avec les mots de Blanchot, à « laiss[er] le désastre parler en [lui], fût-ce par oubli ou par silence » (1980 : 12). Tissée de cet irrémédiable silence, la poésie de Celan, à l'origine de plusieurs tableaux de Kiefer, est tout entière arrimée à la tâche désespérée de sauver la poésie de la condamnation d'Auschwitz. Philippe Lacoue-Labarthe en formulait toute la mélancolie lorsque, citant Celan — « le poème est au fort de lui-même quand il est au bord de lui-même (...) ; c'est de là qu'il appelle, mais il ne peut s'y tenir qu'en s'arrachant sans cesse de son déjà-plus vers son

⁵ À cet effet, se référer au magnifique ouvrage de Georges Steiner, *Dans le château de Barbe-Bleue, notes pour une redéfinition de la culture*, 1971.

⁶ À propos du manque, Yves Bonnefoy remarque que « la mélancolie aussi est une conséquence de cette civilisation de la chose perçue par seulement des aspects resynthétisés [les concepts] ensuite, avec perte de sa présence. De cette civilisation qui a aussi bien, du fait de cette carence, à se jeter en avant dans l'histoire, rêvant que l'avenir va combler ce vide. Qu'est-ce que la mélancolie ? Au plus profond, me semble-t-il, une espérance à la fois toujours renaissante et sans fin déçue : mais moins dans celle-ci un vrai désir de "vraie vie" que le manque dans ce désir d'un réel besoin de se satisfaire » (*in* Clair 2008 : 15). L'auteur donne ainsi la formule de ce conflit à jamais irrésolu, en vertu de notre rapport conceptuel au réel, entre le sensible et le spirituel (à entendre à la fois comme ce qui relève de l'esprit et ce qui relève du divin) dont le mélancolique ressent tragiquement l'irréductible unité.

encore » —, il rappelait que « la question de la possibilité de la poésie — et Celan n'en eut jamais d'autre — est la question de la possibilité d'un tel arrachement[;] C'est la question de la possibilité de *sortir de soi* » (2004 : 50). Rappelons-le : la mélancolie est la maladie de l'unité de l'être, de l'incapacité d'accepter son déchirement. À chaque époque d'en formuler un modèle psychologique, qu'il soit celui du sage, du fou ou du génie artistique. Il importe pourtant de reconnaître, dans celui de l'artiste déshérité qu'incarne Kiefer, la reformulation, sous le signe du désastre, du millénaire rapport qu'entretient le mélancolique à l'idéal perdu; autrement dit, de reconnaître la chute de celui-ci.

1.3 Bibliothèques de lumière et d'ombre

La mélancolie apparaît donc comme une expérience inconsolable de la perte. Son désespoir relève de la reconnaissance de la finitude humaine. Aussi sied-elle si bien aux périodes de transition; l'état moral se rencontre alors dans la forme du temps. Tâpies, Parmiggiani et Kiefer ont connu de telles époques. Entre la fin de la Seconde Guerre mondiale et la chute du mur de Berlin, que François Hartog désigne comme l'avènement du présentisme (2003 : 112), les sociétés occidentales font face à différentes crises des valeurs de la modernité. Les livres illisibles donnent forme aux tensions qui se font jour entre un monde qui n'est plus et un avenir incertain. Dans un tel contexte, le choix du motif du livre, et plus particulièrement de la bibliothèque, est très significatif, puisqu'il évoque l'imaginaire baroque de la mélancolie. En effet, la bibliothèque, icône du savoir absolu, devient, en cette époque de crise, une forme privilégiée de l'allégorie, dont Benjamin (1985) a montré que le développement est symptomatique d'une vision mélancolique du monde résultant de l'emprise de la morale chrétienne à l'heure de la Contre-Réforme. La bibliothèque en cendre de Parmiggiani (*Sculpture d'ombre*, 2002, ill. 2) apparaît comme le fantôme de cette mélancolie, spectre d'idéaux humanistes dont le présentisme signe la perte.

Cet idéal humaniste, survivant dans l'allégorie baroque, peut s'expliquer à la lueur des origines mythologiques et culturelles dont il incarne la résurgence. En effet, l'interprétation moderne de la mélancolie, comme tristesse associée à la sagesse, s'explique par la sécularisation de ses fondements mythologiques. Ainsi, vers la fin du Moyen Âge, les

sombres propriétés que l'astrologie arabe attribuait à la planète Saturne s'amalgamèrent à celles du dieu grec Cronos, à la fois cruel, sage et solitaire, de sorte que l'*humeur* mélancolique, affectant les hommes nés sous le signe de Saturne, prit le sens psychologique d'état d'âme. Les tristes augures associés à ce patronage dominèrent cependant, et ce, aussi longtemps que l'astrologie demeura la principale source symbolique de la mélancolie. Ce sont les humanistes qui dégagèrent les traits à partir desquels mélancolie et sagesse trouvèrent leur unité ultime. Sous l'impulsion d'un idéal de « souveraineté de l'esprit humain » (Klibansky et al. 1989 : 391), issu de l'Antiquité classique, la Renaissance latine redécouvrit le Problème XXX de pseudo-Aristote, de même que la figure ambivalente de Cronos, dont le caractère à la fois sombre et contemplatif s'accordait à la valorisation de la liberté rationnelle de l'homme (ill. 5-7). De son côté, la pensée protestante fit du désespoir mélancolique le complément naturel du génie de l'homme de lettres. Combinant le modèle humaniste à l'interprétation populaire faisant de la mélancolie un état de tristesse passagère, la poésie du XV^e siècle forgea les premières allégories de la mélancolie, telle la Dame Mérencolye d'Alain Chartier (Klibansky et al. 1989 : 356). C'est sur ce terreau que s'épanouit, à l'époque baroque, le genre allégorique et, avec lui, une mélancolie dont l'emblème semble faire résurgence dans l'art de Parmiggiani.

Dans *L'origine du drame baroque allemand*, Walter Benjamin s'est penché sur la spécificité de l'allégorie, qui jusqu'à l'époque moderne demeurait plus ou moins méprisée. L'originalité de son étude tient à ce que Benjamin met en évidence l'interrelation entre la situation de transition que représente l'époque baroque et le développement d'une forme littéraire profondément mélancolique. Pour Benjamin, le *Kunstwollen* prononcé du baroque, soit cette « volonté d'art » conçue par Aloïs Riegl, constitue le signe de sa décadence, en ceci que la combinaison et l'exagération de formes préexistantes l'emportent sur l'accomplissement d'un art original (Benjamin 1985 : 54-55). En ce sens, l'allégorie, déterminée par un principe d'assemblage de signes et d'emblèmes, reflète l'irrésolution de la situation culturelle, entre l'effondrement de l'âge d'or classique et l'avènement des Lumières. Mais il y a plus : le développement de l'allégorie en Europe peut également être vu comme un symptôme de la rigidité morale imposée par l'Église sous l'impulsion de la

Contre-Réforme, et de la mélancolie qui en découle. Dans un tel contexte, montre Benjamin, l'allégorie représente « l'unique et grandiose divertissement qui s'offre au mélancolique » (1985 : 199). La mélancolie et l'allégorie se rencontrent dans le sentiment, accru par l'emprise de la doctrine chrétienne, de la vanité de l'existence terrestre. Produits du monde matériel, les objets — notamment les vestiges antiques et les produits de la nature — sont tout à la fois le reflet du bas monde et, en tant que supports du savoir, son unique salut (1985 : 240-244).

À cette forme de désespoir, soucieuse d'éterniser la connaissance en la fixant en un signe (allégorique), correspond une vision du savoir comme « stockage, dont les gigantesques bibliothèques sont les monuments » (Benjamin 1985 : 197). Conformément à une telle conception, « l'idée de "l'homme de génie", du maître *artis inveniendi*, était celle d'un homme qui savait souverainement combiner les modèles » (1985 : 192), c'est-à-dire d'un érudit, plutôt que d'un créateur. En témoigne, dans le domaine iconographique, le foisonnement des figures mélancoliques accompagnées de l'attribut du livre. L'emploi de ce motif semble se généraliser dans les représentations de la mélancolie (ill. 9-10) à la suite de la gravure *Melancholia I* (1514, ill. 8) de Dürer. L'œuvre paraît fournir à l'art baroque les éléments fondamentaux de l'allégorie mélancolique : une personnification, l'expression d'une méditation désespérée et l'emblème du savoir le plus noble, le livre. Cette allégorie, montre Benjamin, contient tous les germes de la mélancolie baroque : « le savoir de celui qui remue ses pensées et les recherches de l'érudit y sont mêlés aussi intimement que dans l'homme de l'époque baroque. La Renaissance explore l'espace du monde, le baroque les bibliothèques. Sa méditation prend la forme du livre » (1985 : 152-153). Cependant, lorsque la « méditation s'attache moins à la quête patiente de la vérité qu'au savoir absolu, [...] en s'abîmant dans une songerie immédiate, c'est elle qui voit les choses se dérober dans leur simple essence, pour lui apparaître comme d'énigmatiques allusions allégoriques, et finalement aussi comme poussière » (1985 : 248). Cette tension entre la soif d'un savoir absolu, encyclopédique et l'incommensurabilité de cette tâche prend forme à travers des portraits de savants ou de saints songeurs, penchés au-dessus de livres abandonnés (ill. 11). Au demeurant, l'apanage du baroque sera de consacrer un modèle de pensée de la finitude, l'allégorie, qui soumet le savoir à l'empire de la mélancolie.

Le modèle de Claudio Parmiggiani, qui crée des empreintes par enfumage, est l'ombre. Porteuse d'une mélancolie de la finitude aussi prégnante que sous la forme allégorique, l'ombre est à Parmiggiani ce que le plomb est à Kiefer et les hiéroglyphes, à Tàpies. En brûlant des pneus dans des salles ceintes d'objets ou de bibliothèques, Parmiggiani orchestre l'apparition d'ombres blanches, résultant du retrait des objets appuyés contre les parois noircies (ill. 12-14). Nulle empreinte ne dit mieux la dimension spirituelle de l'existence que celle des bibliothèques, rémanences d'un passé disparu avec ses trésors de sagesse. Parmiggiani croit que l'âme humaine est destinée à chercher l'élévation ou, selon l'expression de Mallarmé, à « aboutir au livre » : « La statue de l'âme est l'éternel désir/ la sculpture immatérielle/ les ombres séparées de leurs corps/ l'homme qui fouette son ombre/ un livre/ le seul livre qui conduit au centre du monde/ nous sommes le seul livre [...] » (1988 : 8). Dans le système symbolique de l'artiste, la statue représente la mélancolie, « propre à l'homme » et même « quintessence de l'homme » (1988 : 150). La circulation des métaphores associe de plus la statue à l'ombre (ill. 15-16) qui, selon les vers de Parmiggiani, constitue la matrice de toute forme d'humanité et exprime l'immanence de la mélancolie, poursuivant l'homme comme la limite insurpassable de sa propre condition et de toutes ses aspirations. Comme l'allégorie, l'ombre créée par enfumage devient une forme poétique propre à exprimer la finitude de l'être et des choses. Présences d'objets disparus, les livres fantomatiques de la *Sculpture d'ombre* ont d'ailleurs quelque chose de la nature morte ou de la vanité, genres emblématiques du baroque. Si, pour les artistes baroques, les objets représentaient l'humanité déchue et la vanité de l'existence, les « natures mortes en grisailles » de Parmiggiani (Didi-Huberman 2001) font de l'expression une traduction littérale. La poussière étant vouée à retomber des parois, elle décrit, dans la survivance des traces, l'éphémérité des choses humaines. La représentation du livre comme lumière née de l'ombre, mais à la fois comme absence et illisibilité, rend bien l'insurmontable dualité de l'existence humaine.

« Brûler » les livres, cryptographier un texte sur une toile ou façonner des livres en plomb, c'est aussi sublimer le mystère de la sagesse dont le livre est le talisman. Le paradoxe du livre illisible répond tout à fait à l'imaginaire baroque du savoir mystique. Benjamin rappelle que le goût pour l'allégorie se développe dans le prolongement de

l'intérêt des érudits humanistes pour les hiéroglyphes égyptiens et leur effort pour les décrypter d'après une philosophie mystique de la nature. L'allégorie baroque hérite de cette vision qui cherche l'emblématique dans les mystères de la nature plutôt que dans l'histoire exemplaire. L'écriture s'y propose comme un équivalent à la nature cryptique : « dans les œuvres baroques typiques, rien n'est jamais suffisamment dissimulé dans le contenu » (Benjamin 1985 : 194). Or, la nature tend à l'allégoriste mélancolique sa face déchue. L'histoire s'y offre sous les atours de la ruine. D'où la préférence du poète pour une écriture combinatoire, chargée de références à l'Antiquité, car le fragment est aussi bien l'image de la finitude que celle inachevée d'un sens à découvrir. L'équivoque sémantique ainsi créée cherche à reproduire le mystère des écritures « sacrées » hiéroglyphiques (Benjamin 1985 : 188-189).

La bibliothèque d'ombres, de par son caractère d'apparition combiné à l'évidence troublante d'une disparition, semble un hommage à cette « religiosité dont le sens semble avoir été complètement perdu » (Parmiggiani 1988 : 142). L'œuvre, ainsi qu'un hiéroglyphe, doit être un « sphinx », dont le silence renvoie à notre propre finitude : « Un visage, une voix, le mystère sur un signe trouvé dans la rue, un fragment, la tête d'une statue antique, appartiennent tous à la même condition : restes à la dérive, reliques, lambeaux d'âme », affirme Parmiggiani; et de préciser : « c'est justement cette condition-là [...] qui m'intéresse » (1988 : 124). Pour les allégoristes et pour Parmiggiani, la valorisation du passé et du mystère des objets participe d'une protestation contre le vide de l'existence, soit respectivement celui de la vie terrestre et celui de la mode ou de la superficialité de la société de consommation (Parmiggiani 2003b). Aussi, le fait de présenter une image *à la place* de la chose elle-même, tel l'espace demeuré vide là où se tenaient des bibliothèques, permet de préserver l'énigme du sens, soit la *texture* de l'existence. En ce sens, l'opération de Parmiggiani consiste à « spiritualiser » l'espace même d'où le sens s'est retiré de sorte que le livre apparaît sous les oripeaux de la présence avec l'inquiétante étrangeté d'une pure abstraction. Aussi est-ce précisément en réduisant le livre à son caractère de signe que Parmiggiani en montre la dimension sacrée, mais aussi la fragilité. De fait, cette image possède la valeur symptomatique d'un constat historique. Le motif de la bibliothèque est donc cet emblème capable de refléter symétriquement une mélancolie portée vers la

conservation du savoir et une mélancolie informée de la disparition de cet ancien idéal. L'une et l'autre, pourtant, ne s'opposent pas. La poussière des livres de Parmiggiani semble une funeste mémoire — d'Hiroshima, notamment (ill. 17-18) — de cette limite ténue séparant la connaissance du mal, au bord de laquelle la science et la sagesse décrivent une pente fatale. D'ailleurs, l'association du savoir et du mal est récurrente à l'époque baroque. L'œuvre de Parmiggiani en garde aussi la mémoire. Sa « bibliothèque » de crânes (*Sans titre*, 2006; ill. 19) semble un écho à l'insigne baroque de la mort, qui guette le savant dans l'ombre des livres.

Dans le registre iconographique baroque, la plupart des avatars de la mélancolie représentés par Dürer sont évacués, à l'exception du livre. Le motif du crâne, en revanche, fait son apparition (ill. 20-21). L'introduction du motif du crâne rehausse la symbolique du livre en rappelant au chrétien que la soif de connaissance mène à la déchéance. Marquant la montée de cette inquiétude, le portrait de Saint-Jérôme (ill. 22) par Dürer (1520) manifeste un décalage par rapport à l'image contemplative du génie ailé de *Melancholia I*. Le saint y est représenté méditant sur le crucifix et le crâne posé sur sa table, près des livres. Le dépouillement de la cellule, les haillons du saint et son regard concentré sont autant de caractéristiques qui, selon Jean Clair, font de « cette image de saint Jérôme [non] plus celle d'un humaniste de la Renaissance, mais témoign[ent] désormais de toute l'inquiétude nouvelle que le XVI^e siècle ressentit face à l'immensité du savoir » (2008 : 140). À cet effet, Benjamin montre que l'essor de l'idéal d'érudition s'accompagne de la renaissance de la figure médiévale de Satan. D'après le philosophe, l'allégorie prend source dans l'épisode du péché originel, l'homme entraînant avec lui, dans sa chute, la nature ou le monde des objets. Dès lors, « c'est la culpabilité qui interdit au signifiant allégorique de trouver en lui-même l'accomplissement de sa signification » (1985 : 242). Dans le contexte moraliste de la Contre-Réforme, la tâche de l'érudit, soit la contemplation des choses mortes et la tentative de les sauver en révélant leur sens perdu, trouve une figure tutélaire en Satan et un emblème dans la tête de mort, car « la spiritualité absolue, qui est signifiée par la figure de Satan, se donne la mort en s'émancipant de la sainteté » (1985 : 249).

Cette association saura perdurer au cours des siècles, notamment à travers les variations sur le thème de Faust (ill. 23-24). Georges Steiner voyait dans la littérature satanique et sadique abondante du XIX^e siècle le symptôme d'un esprit catholique vengeur et de l'ennui bourgeois dont les guerres du XX^e siècle ne seraient que la matérialisation. Benjamin ne s'y est pas trompé, remarquant que « le savoir, c'est cette force qui conduit dans l'abîme vide du mal, pour s'y assurer de l'infini » (1985 : 249). Si la bibliothèque du savant mélancolique et son stockage se voulaient un conservatoire édifié au nom de l'éternité, celle de Parmiggiani, faite de poussière, possède cette même lucidité qui distinguait Kiefer du génie romantique : la reconnaissance de l'illusion mélancolique dans l'effondrement de la culture humaniste au sortir de la Seconde Guerre mondiale (cf. *supra* : 22-24). Or, la bibliothèque de Parmiggiani ne dit la désillusion que pour mieux sauver l'espoir : « Un espace d'ombres [...], ombres d'ombres, comme voir derrière un voile une autre réalité voilée [...] et ainsi de suite jusqu'à se perdre à l'infini, en cherchant une image et à travers cette image le désir de s'entrevoir soi-même. J'avais présenté ce lieu d'ombres comme une œuvre; un lieu de l'absence comme lieu de l'âme » (2003a : 233). Au demeurant, ces voiles qui ne mènent nulle part ou « les portes en enfilade du château de Barbe-Bleue » (Steiner 1973 : 151), demeurent l'inévitable pèlerinage du sage, car « laisser fermée une de ces portes serait non seulement lâcheté mais aussi trahison radicale, mutilation de l'instinct [...] insatiable de notre espèce » (Steiner 1973 : 151). Fût-il pavé de catastrophes, ce chemin demeure celui de l'espoir vital.

1.4 Lumières de la mélancolie

Ce qu'il y a d'espoir au creux de la mélancolie, il appartient sans doute à Kant d'en avoir révélé la substance. La théorie kantienne du sublime apparaît en effet comme la formulation esthétique de cette conquête de l'infini à laquelle aspire le mélancolique. Expérience de la limite, le sublime rend compte jusqu'à l'événement de sa conceptualisation comme effraction hors d'un régime d'historicité fondé sur l'héritage et la crainte de Dieu. En ce sens, tout le récit progressiste de l'histoire apparaît se placer sous son signe. Comme la *Sculpture d'ombre* de Parmiggiani, *La Brisure des vases* de Kiefer tire son effet sublime d'illustrer la ruine de cet idéal d'absolue maîtrise. Surmontée de son Infini de verre, la bibliothèque aux livres de plomb indique la désillusion caractéristique d'une

époque ayant connu l'échec de l'idéal du progrès au principe de la révolution industrielle et des deux Guerres mondiales. La matérialité de *La Brisure des vases*, aussi imposante que celle de *Sculpture d'ombre* ou *Calligraphie*, infuse au sentiment sublime, cette part de mélancolie fondamentale et trop longtemps, peut-être, négligée.

1.4.1 Sublime mélancolie

Kant n'est pas le premier à avoir pensé le sublime. Les plus célèbres traités sur le sublime furent rédigés par son contemporain, Edmund Burke (*Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, 1757) et, bien avant, pseudo-Longin (*Traité du sublime*, I^{er} siècle av.J.C). Tous définissent le sublime comme une expérience contradictoire de plaisir et de peine ou de frayeur, ressentis au contact de l'infini, de l'éternel, du chaos, de la mort. La contemplation suppose alors une position de sécurité qui permet de jouir du spectacle du danger. Le mérite de Kant consiste à avoir pensé le sublime non seulement comme une sensation où se mêlent terreur et fascination, mais comme un problème de nature existentielle, se rapportant au conflit entre les facultés de connaître : l'entendement, au principe de la connaissance; le jugement, qui détermine le sentiment de plaisir ou de peine; la raison, dont relève la faculté de désirer (Kant 1985a : 127). Kant explique que la faculté de juger agit comme intermédiaire entre l'entendement et la raison. Le jugement esthétique désigne l'appréciation subjective d'un objet d'après la représentation qu'en fait l'imagination, soit la « faculté des intuitions a priori » (1985a : 118). Tout en demeurant subjectif, ce jugement prétend néanmoins à l'universalité, car il pose, a priori, l'accord final de l'objet avec un concept, quoiqu'indéterminé. Lorsqu'il s'agit du beau, ce concept relève de l'entendement, « de sorte que l'objet semble être en quelque sorte prédéterminé pour notre faculté de juger » (§23). Le sentiment de cette adéquation entre la chose et un concept est à l'origine du sentiment de plaisir ressenti face au beau. Le sublime, contrairement au beau, désigne un phénomène excédant notre capacité de présentation d'une forme. Tel est le propre des phénomènes illimités ou chaotiques, comme l'océan ou la tempête. En raison de leur nature insaisissable, ceux-ci ne peuvent prétendre se rapporter à un concept (indéterminé) de l'entendement fondé sur les sens; ils se rapportent plutôt à un concept abstrait de la raison. Aussi est-ce bien parce que ces phénomènes apparaissent contraires à notre faculté de juger qu'ils sont dits sublimes :

Mais c'est précisément parce qu'il y a dans notre imagination un effort pour progresser vers l'infini, dans notre raison une exigence de totalité absolue considérée comme une idée réelle, que l'inadéquation, par rapport à cette idée, de notre faculté d'évaluer la grandeur des choses dans le monde sensible suscite le sentiment de la présence en nous d'une faculté suprasensible ; et ce n'est pas l'objet des sens, mais l'usage que fait de certains objets la faculté de juger pour éveiller ce sentiment (d'une faculté suprasensible) qui est purement et simplement grand. (§25)

Ainsi, notre incapacité à jeter intuitivement un pont entre le monde sensible et celui des idées abstraites suscite en nous la conscience d'être traversé d'infini. L'infini ne se présente jamais à l'entendement, mais se laisse deviner, pressentir dans l'évaluation esthétique de la grandeur lorsque celle-ci excède les limites de l'imagination. L'effort de l'imagination tendue vers une inaccessible image, voilà qui est « purement et simplement grand ». Ainsi, le sublime est toujours une expérience et non une propriété des choses.

Du point de vue de l'émotion, le sublime, pour Kant, « est donc [initialement] un sentiment de déplaisir suscité par l'inadéquation, dans l'évaluation esthétique de la grandeur, de l'imagination par rapport à l'évaluation par la raison » (§27). Jacob Rogozinski attire l'attention sur le fait que ce déplaisir est ressenti comme une « violence » de l'imagination. Kant décrit ainsi l'effort de *compréhension* de l'imagination dans la mesure d'un espace. Alors que l'*appréhension* d'un espace s'effectue dans la succession, c'est-à-dire dans un temps progressif, l'imagination, rebelle, « supprime la condition temporelle » en formant de cet espace une image synthétique (§27). Plus le phénomène appréhendé est grand, plus la violence de l'imagination est sensible. Face à l'infini, l'imagination s'éprouve comme « la violence de la finitude qui s'acharne, en vain, à endiguer le temps » (Rogozinski, dans Courtine et al. 1988 : 247). Cet acharnement n'est pas sans rappeler la quête métaphysique du sage mélancolique, vécue précisément sous le signe d'un acharnement à atteindre les vérités éternelles ou soulever le voile d'Isis. Or, Kant passe volontiers sous silence, comme le note Rogozinski, que « sans être par elle-même illusoire, la violence de l'imagination n'en est pas moins la matrice de l'illusion métaphysique » (1988 : 256). Rogozinski a raison d'affirmer qu'« il y a, dans le sublime, une part de *folie* (*Wahnsinn*) qui semble toute proche de cette *démence* visionnaire (*Wahnwitz*) » que Kant s'efforce de distinguer du sublime en insistant sur le fait que celui-ci n'offre qu'une présentation *négative* de l'infini (1988 : 255). L'ambition du mélancolique baroque « naîtrait

alors d'oublier cette vérité : car ce n'est pas le voile comme tel, mais le désir de son impossible relève qui suscite le délire du *Schwärmer*, le fantasme du Savoir Absolu » (1988 : 256). Rogozinski montre que la métaphysique s'abreuve à la même source que le sublime, même si celle-ci est vouée à la décevoir :

Kant n'analyse pas ce passage à la limite, cette illimitation qui constitue l'illusion spéculative. Il ne la rapporte jamais à la tension sublime de l'imagination. Pourtant, si la métaphysique est la passion d'illimiter — *Trieb zur Erweiterung* (CPR, p. 36) —, si elle est désir de dévoiler, oubli de la finitude, c'est peut-être qu'elle s'enracine dans la transe excédante de l'imagination, ce coup de folie qui entraîne sa ruine (1988 : 257).

C'est dire que le sublime révèle non seulement notre destination suprasensible, mais, d'un même mouvement, les limites de notre condition humaine, d'où ce sentiment de déplaisir. En ce sens, rien n'interdit de considérer le sublime comme un *moment* de l'état mélancolique, que Kant reconnaît d'ailleurs volontiers comme condition du sublime (§ 29). L'illumination, l'espoir né de la tristesse la plus sombre prendrait tout son sens dès lors qu'elle reconduirait le mélancolique à la tristesse originaire, ainsi que l'artiste génial, sans cesse déçu, doit reprendre le travail dans cette quête délirante du chef-d'œuvre absolu.

1.4.2 Sublime idéal

Comme le sublime mélancolique de Kiefer manifeste l'infortune des idéaux modernes, la théorie kantienne du sublime est symptomatique de la destitution de l'*historia magistra vitae*. L'origine de l'expression remonte à Cicéron et permet de conceptualiser la pensée romaine antique du temps selon laquelle l'histoire représente une réserve d'exemples et de leçons utiles au présent (distincte des spéculations tardives sur une conception cyclique du temps, cf. Arendt 1972). Rien ne distingue fondamentalement cette pensée du temps du concept chrétien de l'histoire terrestre s'étirant entre les deux pôles de l'Incarnation et de la Résurrection, dans laquelle vient s'inscrire l'histoire profane en une accumulation de passés monarchiques de nature exemplaire (Hartog 2003; Koselleck 2004; Arendt 1972). La révolution instaurée par les Lumières consiste à substituer à ce modèle l'idée d'une histoire fondée sur un processus évolutif « qui seul rend significatif tout ce qu'il lui arrive de charrier », soit les événements particuliers (Arendt 1972 : 87). Dès lors, l'histoire apparaît comme « un processus fait par l'homme », comme la nature est « faite » par Dieu (Arendt 1972 : 79). Le XVIII^e siècle voit ainsi la valeur de l'expérience, transmissible par le

récit, chuter face à celle du pronostic (Koselleck 2004). L'imprévisibilité d'une histoire soumise aux aléas de la politique introduit alors l'idée d'une double infinité de l'histoire, se prolongeant entre un passé et un futur illimités. De même, la notion de sublime permet de penser l'épreuve de l'infini « comme une démarche propre à notre destination » (Kant §27). Si « l'infini de l'avenir est [pour Kant] ce qu'il y a de plus sublime » (Rogozinski dans Courtine et al. 1988 : 271), il peut à juste titre apparaître comme la flèche orientant l'évolution humaine.

Or, le sublime ne peut être inscrit dans l'idéal du progrès qu'au prix d'escamoter la part de désillusion qu'il implique afin d'offrir la préséance à l'*espérance* qu'il suppose. En effet, si le sublime décrit la tension entre le sensible et l'intelligible, Kant ne s'intéresse qu'au moment du *surgissement* des « lumières ». Rogozinski remarque que le sublime peut ainsi être rapporté à « l'événement de la naissance » :

Le sentiment du sublime nous atteint à l'instant où se brise l'enchaînement des phénomènes, où le temps se donne une nouvelle chance, délivrant d'un seul coup l'horizon des possibles. C'est ainsi que la passion du Droit et des Idées saisit soudain une nation; que l'œuvre de génie s'invente sans modèle; que l'appel de la Loi nous libère d'une répétition mauvaise [...] (1988 : 253).

Une telle description révèle la correspondance entre le sublime, l'événement de la naissance, du surgissement, et toute la pensée moderne de l'histoire, dont les multiples révolutions, politiques ou artistiques, apparaissent comme un enchaînement de « *re-naissance* » sublimes, occultant les morts, les régressions et les survivances. Les écrits historiques de Kant, « Idée d'une histoire universelle au point de vue cosmopolitique » et « Réponse à la question : qu'est-ce que les Lumières » (1985b et 1985c) décrivent ce mouvement en l'impliquant dans l'idée de la destination morale de l'homme dont la révélation de sa faculté suprasensible serait la garante (§27-29). Ainsi, l'histoire humaine, en son acception kantienne, se voit prédéterminée par la Nature en vue de l'accomplissement de la dignité humaine; en témoignent les facultés morales de l'homme que la Nature a déposées en sa raison (Kant 1985b). Chaque révolution, chaque guerre, pour autant qu'elle se réclame d'idées morales, peut ainsi être envisagée non comme ruine de l'idéal, mais comme événement sublime ou comme étape nécessaire au cours de

l'histoire téléologique⁷. Le sublime, en tant que dévoilement de notre destination morale, recouvre ainsi l'« espérance qu'après maintes révolutions [...] parviendra finalement un jour à s'établir ce que la nature a pour dessein d'établir, à savoir une *situation cosmopolitique* universelle comme foyer au sein duquel se développeraient toutes les dispositions originelles de l'espèce humaine » (Kant 1985b : 492).

Cela étant, le règne du sublime n'a de valeur qu'à demeurer, précisément, *espérance* : « la nature nous contraint à ne faire que nous approcher de cette Idée [d'une constitution civile parfaitement juste] » (Kant 1985b : 485), et ce, en vertu du principe selon lequel l'homme, étant par nature égoïste, ne saurait se prévaloir d'un maître assez humble pour guider ses semblables vers un État parfaitement juste (Kant 1985b : 485). Aussi, la liberté rationnelle de l'humanité ne saurait être qu'un principe *a priori* récusant « la visée *transcendante* – métaphysique – de la raison pure qui prétend [...] saisir des choses en soi [et] donner une connaissance du supra-sensible » (Rogozinski dans Courtine et al. 1988 : 256). De fait, prétendre que le sublime puisse être accompli supposerait d'imaginer un terme à l'histoire humaine, autrement dit, d'abolir le principe fondateur du sublime : l'infini. Le constat kantien selon lequel « seules les générations les plus tardives doivent avoir la chance d'habiter l'édifice auquel a travaillé une longue lignée de devanciers » (Kant 1985b : 481) passera cependant à travers la dialectique hégélienne pour devenir l'achèvement anticipé du devenir historique, signant la réintroduction de l'idéal métaphysique dans la conception progressiste de l'histoire. Cet idéal, la Seconde Guerre, parmi d'autres événements marquants du XX^e siècle, lui assènera un coup fatal.

1.4.3 Survivance du sublime

Symptomatique de la crise identitaire ressentie par certains jeunes artistes nés à la fin de la Seconde Guerre mondiale, *La Brisure des vases* (1990) de Kiefer fait revivre le sublime en lui conférant une patine mélancolique traduisant la destitution de l'idéal des Lumières.

⁷ « Lorsqu'elle est conduite avec ordre et dans le respect sacré des droits civils, la guerre elle-même est en quelque manière sublime, et elle rend du même coup la manière de penser du peuple qui la conduit d'autant plus sublime qu'il s'est exposé à de plus nombreux dangers auxquels il a su faire face courageusement », Kant, « Analytique du sublime », 1985, § 28.

Cette reviviscence du sublime et du caractère mélancolique qu'il suppose peut être appréhendée en effeuillant la symbolique de l'œuvre. Une première lecture rend compte de la sublimité du thème représenté dans l'installation. Le titre réfère au mythe kabbalistique de l'origine du monde transmis par Isaac Louria. Le récit rapporte comment Dieu ou Infini (Ain-Soph), s'est fait lumière pour laisser place à la création. Les dix émanations divines prirent, sur la terre, la forme de dix vases, les Séphiroth. La brisure des vases explique l'évasion de la lumière divine du monde terrestre et par extension la diaspora. Le devoir de réparation incombant aux hommes fonde, dans le mythe, le messianisme juif. Le mythe rapporte donc un événement doublement sublime : d'abord celui d'une naissance, celle du monde terrestre; ensuite, celui d'une séparation, soit la fracture entre l'ordre divin — lui-même sublime — et l'ordre matériel. Cette thématique s'incarne dans la forme et les matériaux de l'œuvre (ill. 25). Le contraste des matières — verre et plomb — se rapporte clairement à la distinction entre le fini — les livres et ses espoirs déçus — et l'infini — représenté par le demi-disque de verre, marqué du nom de Dieu, Ain-Soph, surmontant la bibliothèque. Aussi, non seulement l'œuvre prend-elle le sublime pour objet, mais elle donne à éprouver la tension mélancolique au fondement de l'expérience sublime.

Une seconde lecture révèle la teneur historique de l'œuvre évoquant la ruine de l'idéal des Lumières. Le mythe kabbalistique de la Brisure des vases sert alors d'allégorie aux fractures historiques et culturelles causées par l'Holocauste — séparation de la part juive de l'identité allemande, échec de la vision téléologique de l'histoire, effondrement de la tradition classique en peinture et des références mythiques ayant été récupérées comme symboles par le nationalisme nazi. L'illisibilité de la trentaine de livres en plomb de la grande bibliothèque, dont le poids avoisine les trente tonnes chacun, et la corrosion du métal, qui leur donne un aspect usé, confèrent à l'ensemble une allure de ruine exprimant la conscience de la perte et l'inaccessibilité de l'héritage contenu dans les livres dont le disque en verre laisse supposer qu'ils emportent dans leur mutisme les secrets de l'Infini. En vérité, c'est moins la brisure elle-même que représente l'œuvre, mais le calme ou le silence qui s'ensuit, apparemment inaltérable : de l'immense bibliothèque aux livres abîmés s'échappent de gros éclats de verre qui jonchent le sol, en interdisant l'approche. L'objet perdu s'identifie alors au sublime lui-même et, par extension, à l'héritage des Lumières, soit

la foi en cette cité humaine juste et épanouie dont rêvait Kant. En ce sens, l'œuvre semble une véritable « écriture du désastre »⁸ cherchant à faire du silence la matière même de l'œuvre, à inscrire la déchirure au creux de l'acte créateur.

Or, un troisième niveau symbolique révoque une lecture si pessimiste. En donnant à éprouver le sublime lui-même — celui-ci étant par essence une expérience —, l'œuvre rouvre, au creux de sa mélancolie, la possibilité de l'idéal. Le fait que Kiefer affirme s'intéresser aux thèmes juifs comme à la part perdue de son identité allemande (cf. *infra* : 72) incite en effet à interpréter le choix du thème de la *brisure* comme étant lui-même représentatif non seulement d'un processus de deuil, mais surtout d'une tentative de reconstruction identitaire *à partir* de la rupture, un idéal que l'aspect sublime de l'œuvre elle-même se charge d'incarner. En tant que présentation *matérielle* de l'imagination, l'hermétisme de l'œuvre, son caractère évocateur combiné à la *violence* de sa manifestation — l'œuvre se présentant comme résultat d'une destruction et comme présence monumentale (ill. 26) — force à chercher en dehors d'elle l'idée qui la sous-tend. Or, cette quête de sens, cet appel à la dimension suprasensible de l'existence humaine, correspond précisément à la tâche que Dieu attribue aux hommes selon le mythe juif, un thème qui cèle la dimension mélancolique de l'œuvre en évoquant l'idéal de la réunion du matériel et du spirituel. La tâche du spectateur devient ainsi l'allégorie d'un travail de reconstruction d'un monde idéal où le fini embrasse l'infini. Il est à supposer que cette tâche elle-même soit sans fin, de même qu'elle était conçue par Kant. À la différence, cependant, de la conception kantienne du sublime, les fondements moraux du mythe juif impliquent que même à réintroduire l'Infini dans le fini, l'homme demeure au service d'une force supérieure; aussi ne peut-il prétendre l'égaliser. Le mythe se fait ainsi l'équivalent de la leçon dont Kiefer a hérité avec sa naissance, soit de la désillusion qui modère inmanquablement ses ambitions créatrices et ses idéaux. Au demeurant, la coprésence de l'infini et du fini dans l'œuvre donne à éprouver l'impensé du sublime kantien.

⁸ « Que les mots cessent d'être des armes, des moyens d'action, des possibilités de salut. S'en remettre au désarroi./ Quand écrire, ne pas écrire, c'est sans importance, alors l'écriture change — qu'elle ait lieu ou non; c'est l'écriture du désastre » (Blanchot, 1980 : 25).

1.5 Mélancolie des ruines

Ce n'est pourtant qu'à l'époque romantique que le sublime deviendra un sujet de prédilection en art, en particulier chez les peintres allemands. Aux paysages dramatiques représentant les phénomènes grandioses de la nature s'adjoint toutefois le motif de la ruine. En effet, celle-ci devient, au XIX^e siècle, le trope par lequel s'exprime le « mal du siècle ». Les livres illisibles de Tàpies, Parmiggiani et Kiefer semblent ranimer cette mélancolie des ruines en présentant des œuvres qui prennent elles-mêmes une forme vestigiale. *Calligraphie*, de Tàpies, en est certainement la quintessence. Naturellement dialectique, embrassant à la fois le passé et le présent, la ruine s'impose comme symptôme des périodes de transition. Aussi, nul motif ne représente mieux l'ambivalence du XIX^e siècle face au concept moderne d'histoire que l'image dialectique de la ruine. De nature essentiellement nostalgique, la ruine romantique se fait monument tantôt à l'*historia magistra*, tantôt à la Révolution française. Elle évoque la méfiance des uns à l'égard du progrès et les fantasmes eschatologiques des autres. À l'autre bout du spectre, les écritures cunéiformes de Tàpies inspirent une mélancolie « mortifiante » qui trouve dans le suspens de l'historicité une manière nouvelle d'éprouver le temps. De l'effondrement de l'*historia magistra* en passant par l'iconographie des ruines romantiques, le fil tendu de l'idéal vient à se rompre au seuil d'une *post*-modernité incertaine de son présent comme de son avenir. Il en va pourtant de la mélancolie de reproduire les conditions d'un réveil spirituel salvateur. *Calligraphie* s'en fait le levier.

1.5.1 Vestiges de l'*historia magistra*

D'essence naturellement dialectique, les ruines dans lesquelles s'abîme la réflexion mélancolique catalysent l'ensemble des réactions face au progrès. Aussi n'est-ce pas un hasard si elles reparaissent dans l'art de Tàpies un siècle et demi après avoir incarné, une première fois, les critiques à l'égard du progrès. Celles-ci furent à leur apogée entre les années 1789 et 1815, qui furent véritablement vécues sous le mode d'une accélération du temps (Steiner 1973 : 21-26). La mélancolie de l'*historia magistra vitae* trouva alors refuge dans une nature idéalisée, parsemée de ruines antiques cristallisant la conscience historique. Emblématique de cette nostalgie, le récit de voyage devint, au tournant du XIX^e siècle, l'expression ultime de la méfiance quant aux promesses d'une histoire

évolutive. Partis à la découverte des ruines des civilisations antiques, exotiques ou du monde sauvage d'Amérique, Chateaubriand (*L'Essai historique*, 1797, *Voyage en Amérique et en Italie* 1827) et Volney (1791, *Les Ruines*) trouvèrent auprès des vestiges de quoi méditer sur le devenir de la France républicaine. La ruine, ainsi que le remarqua Simmel dans son essai du même nom, paru en 1911, est la « forme actuelle d'une vie passée ». En tant que telle, elle était à même de revêtir, pour les esprits nostalgiques, une fonction similaire à celle de l'expérience dans l'*historia magistra*, celle de dispenser une leçon sur l'avenir des civilisations. Ainsi, alors même qu'elle incarnait la mort d'une histoire classique, la ruine offrait aux mélancoliques un modèle historiographique rebelle à la conception linéaire de l'histoire défendue par les Lumières.

En peinture et en gravure, la résistance à ce nouvel idéal se manifesta également par un intérêt pour les ruines antiques et exotiques, à même de prophétiser la réitération des catastrophes du passé (ill. 27). Or, les arts visuels faisaient montre d'un patriotisme plus sensible à travers une prédilection pour les monuments nationaux en ruines, lesquels peuplaient alors le paysage dévasté de la France postrévolutionnaire. Comme le souligne Roland Recht (dans Clair 2005), les églises et monastères gothiques démolis revêtirent dans cette perspective une valeur que ne possédaient pas les ruines antiques. Les *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* (1820-1878) d'Isidor Teyssier, Charles Nodier et Alphonse de Cailleux sont exemplaires d'une telle perspective. Le recueil de textes sur l'architecture patrimoniale, abondamment illustré, compte de nombreuses gravures, estampes et lithographies où les ruines gothiques, ces emblèmes plurivoques du passé et du présent historique national, occupent une place de choix (ill. 28-29). À l'époque de la création de l'inspection des Monuments nationaux (cf. Recht, dans Clair 2005 : 344), ces ruines, « dont l'histoire et les mystères seraient perdus pour la génération prochaine » (Nodier cité par Recht, dans Clair 2005 : 344), attisaient la conscience de la perte et soulevaient des débats patrimoniaux. De la passion envers les ruines antiques à l'esprit de conservation, la fonction heuristique des ruines se transforma donc complètement. Cessant de faire office d'écran face à l'effondrement de « toute une partie de l'histoire nationale » (Recht, dans Clair 2005 : 344), elles devinrent désormais l'attestation de la rupture au fondement de la pensée moderne de l'histoire, « oblig[ean]t à reconnaître l'écart

infranchissable entre un passé révolu et un présent qui est celui du restant » (Lacroix 2008 : 59).

La symbolique des ruines se modifia aussi sensiblement sous l'influence de la peinture romantique allemande qui fit des cathédrales gothiques ravagées un sujet de prédilection. Les architectures dévastées de Carl David Friedrich sont sans aucun doute les plus fameuses et les plus représentatives de l'esprit romantique. Oscillant entre inquiétude du devenir et nostalgie d'un idéal métaphysique, la sombre et mystique mélancolie émanant des ruines de Friedrich semble le présage des visions apocalyptiques qui foisonneront ensuite dans l'art des jeunes peintres romantiques (ill. 30). Le caractère tragique des ruines de Friedrich trouve un équivalent dans les descriptions de Simmel. La ruine y est décrite comme la manifestation d'une « grande lutte entre la volonté de l'esprit et la nécessité de la nature, entre la force de l'âme qui tend vers le haut, et la pesanteur qui tend vers le bas » (2002 : 48). Chez Friedrich, cette tension entre fini et infini imprègne des paysages enténébrés dévorant quelques ruines gothiques pareilles à des spectres. De ces ruines gothiques grandioses et menaçantes, face auxquelles l'homme semble aussi petit que devant l'océan déchaîné, émane la nostalgie d'un ordre transcendant marquée au coin du soupçon quant à la prétendue perfectibilité du devenir des hommes. Ainsi, l'ossature de *l'Abbaye dans la forêt* (1809-1810; ill. 31), sise dans un bois hivernal désolé, surplombé d'un ciel crépusculaire, semble se dresser comme un mirage sublime dévoré d'infini. Sous le masque d'une nature « vengeresse » s'attaquant à la « violence qui lui fut faite par l'esprit » (Simmel 2002 : 49) se profile alors le visage d'un Dieu regretté et comme le sourd présage d'un sombre avenir.

1.5.2 Les ruines du mal

De cette mélancolie mystique à la spiritualité plus orientale inspirant Tàpies, un chapelet de guerres vint confirmer les inquiétudes palpables dans l'art de Friedrich. Pourtant, vers la même époque, une jeunesse spleenétique commença à fantasmer des destructions et des apocalypses salvatrices. Les guerres du XX^e siècle, dont Tàpies a été victime, semblent l'étrange réalisation de ce que maintes œuvres littéraires et maintes peintures du XIX^e siècle représentèrent alors. L'on doit à Georg Steiner (1973),

notamment, d'avoir attiré l'attention sur ce mouvement littéraire romantique, né vers 1820, s'abreuvant d'une nostalgie de la Terreur. Ainsi, la cruauté du *Salammô* de Flaubert, l'inspiration satanique des deux *Faust* de Goethe, la mélancolie noire des *Fleurs du mal* de Baudelaire; l'iconographie apocalyptique d'un Danby, d'un Martin, d'un Vernet (ill. 32-33); la passion médicale pour la souffrance physique et mentale d'un Géricault (ill. 34) ou d'un Goya; les massacres exotiques ou mythiques qui peuplent l'imaginaire de Delacroix (ill. 35) oeuvrèrent à fantasmer les ruines d'un monde, à leurs yeux, dépourvu d'intérêt. Le spleen baudelairien est l'effigie de l'ennui qui préside à cet imaginaire de fin du monde : « Dans le spleen, le temps se fait chose; les minutes engloutissent l'homme comme des flocons. [...] Le spleen [...] aiguise la perception du temps de façon surnaturelle » (Benjamin 2000d : 376). De fait, la ruine des idéaux révolutionnaires dans l'avènement du confort bourgeois libéral, le philistinisme ambiant et la croissance de la misère populaire donnèrent à éprouver un ralentissement brutal du temps entraînant « une accumulation d'énergies turbulentes et sans objet » (Steiner 1973 : 28). Ainsi, aux années d'espoir succédèrent, comme le montre Georg Steiner, un siècle d'ennui :

Après Napoléon, que restait-il à faire ? Comment des poitrines promises à l'atmosphère grisante de la révolution auraient-elles pu respirer sous le ciel plombé de l'ordre bourgeois ? [...] La génération de 1830 était tourmentée par le souvenir d'événements et d'espoirs auxquels elle n'avait pas participé. Elle cachait dans son sein « un fond d'incurable tristesse et d'incurable ennui » (1973 : 27-28).

L'industrialisation entraîna une urbanisation massive et des conditions de vie épouvantables qui révélèrent le vrai visage du capitalisme industriel (Le Bris 2002) semblant consacrer le triomphe du monde matériel sur le spirituel ou le divin. La disgrâce dans laquelle tomba la transcendance, auprès des jeunes artistes et intellectuels, transparait dans l'analyse fameuse de Benjamin associant l'expérience vécue du choc dans la ville moderne à la disparition de l'aura comme apparition d'un lointain, car « ce qui est essentiellement lointain est l'inapprochable » (2000d : 382). La promiscuité dans les villes modernes, la répétition des sensations dans la quotidienneté vide de la vie urbaine signent la mort de l'« Inapprochable ». Les « enfants du siècle », la génération de Musset, se reconnurent dès lors comme les fils de Satan. Naufragés de l'Histoire, ils élaborèrent les visions d'un « Enfer où [leur] cœur se plai[sait] » (Baudelaire, *LXXXII*, dans Hersant 2005 : 265). La peinture romantique vit aussi se développer une imagerie apocalyptique où

le présent architectural revêtait les oripeaux de la ruine. Ainsi, le *Pandémonium* (1841; ill. 36) de John Martin fantasmait-il l'incendie du parlement britannique et la *Rotonde de Sir John Soane de la Banque D'Angleterre en ruines* (1830; ill. 37), de Joseph Michael Gandy, la destruction d'un édifice alors seulement en construction. Ces représentations dantesques prolongeaient ainsi un genre amorcé par la *Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruines* (1796; ill. 38) de Hubert Robert, la *Vue prophétique de l'église Sainte-Geneviève pour l'an 3000* de Saint-Aubin ou le *Tableau de Paris* (1780) de Sébastien Mercier. La « nostalgie du désastre » (Steiner 1973 : 31) dessinait, pour un avenir ouvert aux possibles, des rêves funestes où la Liberté et la Terreur, « quand l'Histoire les a si longtemps, cruellement conjugués » (Le Bris 2002 : 257), semblaient aller main dans la main.

1.5.3 Les ruines du progrès

Si ces fantasmes effrayants trouvèrent effectivement une manière d'accomplissement à travers les guerres du XX^e siècle, force est d'admettre que plusieurs d'entre elles, loin d'assurer la Liberté, se soldèrent par l'instauration de dictatures et de totalitarismes. Aussi, la mélancolie d'un Tàpies, ayant grandi sous le franquisme, n'a-t-elle en apparence rien de commun avec ce romantisme nostalgique. Pourtant, la ruine apparaît dans son œuvre comme le pendant des désastres anticipés eux-mêmes sous l'image de la ruine par les romantiques. L'œuvre de Tàpies est habitée d'une protestation contre l'oppression qu'il a connue en temps de guerre civile, puis sous le franquisme. Moderne dans son attachement à l'idée structurante d'un progrès humain orienté vers la liberté, Tàpies ne pouvait toutefois soutenir l'illusion d'une histoire évolutive. *Calligraphie* (1958), grande toile couverte d'écritures imaginaires, d'inspiration cunéiforme, présente l'allure d'une tablette en pierre, suggérée par l'épaisseur de la matière picturale. L'œuvre combine ainsi à un matérialisme contemporain dont l'hermétisme est synonyme d'ouverture sémantique, l'évocation d'une civilisation ancienne dont rien ne reste plus que des vestiges archéologiques. La mélancolie du sens perdu devient le ressort de la contemplation qui renvoie elle-même à l'idéal de liberté, considérée par Tàpies comme but de l'humanité. La ruine semble donc opérer un retournement de l'idée de progrès, présentant celui-ci comme un retour aux valeurs fondamentales et aux archétypes humains qui transcendent les cultures et les époques. À la nostalgie romantique des ruines, se projetant vers le passé ou

l'avenir, succède alors la « contemplation mortifiante » (Von Moltke dans Hell, 2010) de la mélancolie qui fait de la ruine le lieu d'un suspens du temps où l'homme se révèle à lui-même.

La ruine est également la marque d'une insatisfaction à l'égard du présent, qui fait du motif des vestiges mésopotamiens une forme de protestation similaire à celle d'un Chateaubriand ou d'un Friedrich. Comme chez les romantiques, la mélancolie de Tàpies épouse des idéaux de liberté spirituelle qui butent contre le philistinisme et de tout ce qui sous couvert de progressisme mène à l'aliénation, notamment : la déshumanisation d'un monde dominé par la technique; l'uniformisation des mentalités; l'idéal d'union de l'art et de la vie; ou « l'absorption par le système » de l'art et de la culture qui conduisent, selon Tàpies, à « l'infantilisme mental » (1974 : 218). Dans un esprit similaire à celui du génie romantique ou d'un Kiefer, Tàpies voit en l'artiste un messenger ou apôtre de la liberté. À ce titre, il a pour tâche de lutter contre « la société [qui] ne cesse de comploter contre l'éveil du plus grand nombre » (1974 : 72). « Et, poursuit Tàpies, l'artiste, multipliant les escarmouches contre cette sujétion, doit sans cesse inventer pour la briser, de nouvelles formes d'attaque » (1974 : 72). Ce qui distingue Tàpies des jeunes romantiques tient dans l'idéal moral de justice qui sous-tend l'action politique de l'art et les moyens mis en œuvre dans la création d'un art protestataire. De ce point de vue, Tàpies rejoint la fascination pour les ruines du passé caractéristique du tournant du XIX^e siècle, ainsi que le mysticisme d'un Friedrich.

De fait, il n'y a, chez Tàpies, qu'un pas entre la contemplation mélancolique et la révolte romantique. De même que la ruine gothique inspire à Friedrich un certain mysticisme, suggérant la tension entre le fini et l'infini, la ruine de Tàpies souhaite inspirer la « réduction dialectique des opposés » (1974 : 116) au fondement de la pratique spirituelle du Tao. Son œuvre élabore une circulation de la contestation et du silence. De par leur taille, leur épaisseur et leur hermétisme, les toiles prennent l'allure de mur. Or, le mur incarne précisément cette réconciliation des forces antinomiques. Pour s'en convaincre, il n'y a qu'à lire comment le mur s'est imposé dans l'imaginaire de Tàpies :

si je dois rendre compte de la façon dont, peu à peu, j'ai pris conscience des images des murs, il me faut remonter à très loin. Ce sont des souvenirs qui me viennent de l'adolescence et de mes jeunes années entre les murs, les murs entre lesquels j'ai vécu les guerres. Tout le drame souffert par les adultes et tout ce qui s'inventa d'atroce dans une époque qui parmi les catastrophes paraissait aller à la dérive de ses propres impulsions, tout cela se dessinait, s'inscrivait sous mon regard. Dans la ville où grâce à la tradition familiale j'avais pris l'habitude de me considérer chez moi tous les murs portent témoignage du martyre de notre peuple, des arrêts inhumains qui lui ont été infligés (1974 : 209).

Les murs sont autant de frontières, de barricades et de refuges, dessinant à la fois des lieux d'appartenance et d'oppression, se couvrant la nuit, rappelle souvent Tàpies, de graffitis protestataires. Le mur, criblé de souvenirs inaccessibles, constitue la quintessence de la ruine mélancolique. En tant qu'espace de séparation, il matérialise l'idée de fin et de limite au principe de la mélancolie. Plus encore, le vestige mural est le témoin d'histoires, de civilisations, de crimes ou de célébrations dont il porte la mémoire en même temps qu'il en signifie la perte. Mémoire et perte, contestation et silence : le mur aplanit les oppositions en une image harmonieuse. Or, Georg Simmel a précisément conçu la ruine comme résolution des forces antinomiques structurant l'existence humaine (2002). Dans la ruine, « la finalité et le hasard, la nature et l'esprit, le passé et le présent résorbent les tensions de leurs contrastes ou plutôt, conservant ces tensions, ils arrivent à donner à l'action intérieure une image extérieure qui a le caractère de l'unité » (2002 : 55). Le mur en ruines constitue une image dialectique proprement mélancolique en ce qu'elle amalgame l'infini de la perte et la finitude de la présence. Pour cette raison même, *Calligraphie* possède une dimension spirituelle qui n'est pas étrangère à celle que dégageaient les œuvres de Friedrich, avec ceci en plus qu'elle propose, en sa forme même, de renouer avec la dimension mélancolique de l'existence perdue avec la modernité.

Certes, *Calligraphie* représente l'unité des contraires — défini et indéfini, matière et esprit, passé et présent. Or, non seulement cet état de paix est-il réalisé dans l'œuvre, mais il tend à s'accomplir dans la méditation à laquelle elle conduit. En ce sens, il n'est pas anodin que les signes gravés dans *Calligraphie* soient illisibles. Quoiqu'ils ressemblent aux écritures cunéiformes, les signes cryptiques ne renvoient, à proprement parler, à aucun passé, aucune histoire précise. En s'abstenant de proposer des références à un passé précis ou un texte effectivement lisible, Tàpies essaie « d'aider l'homme à surmonter son

aliénation en introduisant dans sa vie quotidienne des objets capables de mettre son esprit en état de percevoir les problèmes fondamentaux de l'existence » (1974 : 76). On comprend dès lors que la mélancolie — non plus l'ennui spleenétique d'un Baudelaire, mais plutôt celle d'un Démocrite — préside à la méditation, puisqu'elle suppose un état d'insatisfaction liée à un questionnement, à un manque, et un retrait du monde, un isolement nécessaire à la quête d'un sens. L'œuvre se fait ainsi le moyen de reconquérir cette faculté perdue de « voir les choses », d'« avoir du temps pour méditer » et d'apprendre à contempler (1974 : 271), faculté dont Benjamin avait remarqué la lente disparition sous la pression du progrès entraînant, dans la cadence des machines, toute une société vers un avenir auquel elle sacrifiait les leçons de son passé (cf. *supra* : 41). Tàpies ne réfère pas à autre chose lorsqu'il décrit cette « époque qui parmi les catastrophes paraissait aller à la dérive de ses propres impulsions » (cf. *supra* : 44), soit à l'encontre d'un véritable progrès. L'épanouissement individuel et collectif auquel Tàpies consacre ses œuvres, suppose donc un retour à une manière plus spirituelle d'éprouver le temps qui peut être comparée au moment du sublime. De fait, le sublime consiste en un moment de déprise, de choc de l'imagination abandonnant ses efforts pour laisser libre cours à l'idée. Johannes Von Moltke a suggéré que le mélancolique, en se livrant à une « contemplation mortifiante » des ruines, plutôt qu'à une nostalgie de nature romantique, éprouve un tel suspens de l'historicité, suggérant par le fait même un « ralentissement du progrès » (trad. libre, dans Hell 2010 : 412-414). *Calligraphie* met en œuvre un tel ralentissement en rappelant la finitude humaine à l'intérieur même de l'image du livre, emblème baroque de la volonté humaine de transcender sa propre mort. L'évocation de la finitude fonde ainsi une pensée profondément mélancolique du progrès, ayant renoncé à l'idée, encore bien vivante chez Kant et les romantiques, d'une supériorité de l'esprit humain sur la nature. Cette mélancolie s'exprime dans le refus de « glorifier quoi que ce soit, hormis les choses les plus élémentaires, les plus pures, les plus immaculées, et même les plus innocentes... » (1974 : 280), en l'occurrence, les simples traces d'une histoire. Si l'art peut devenir le tremplin de la sagesse, ce n'est qu'à reconnaître pleinement l'illusion découverte et dénoncée également par Parmiggiani et Kiefer :

l'art, fût-il excellent, sera toujours une manifestation de la *mayá*, de l'illusion universelle. La vérité que nous cherchons ne se trouve pas dans un tableau; elle n'apparaîtra que derrière la dernière porte, que seul l'effort personnel du spectateur lui

permettra de franchir. Le voile qui nous cache la vérité sera d'autant plus épais, nous aurons d'autant plus de mal à trouver le chemin que le tableau est important [...] (Tàpies, 1974 : 281).

Conclusion : Les artisans du voile

Depuis l'Antiquité, la mélancolie est essentiellement la maladie de l'unité de l'être. Refusant d'opposer le corps et l'esprit, le philosophe, le génie, le savant, le témoin du sublime ou le romantique cherchent dans la contemplation et la création un moyen de résorber la tension entre le fini et l'infini. Les artistes d'aujourd'hui ne sont pas étrangers à ce sentiment qui ressurgit dans leur oeuvre à travers ses formes et ses motifs emblématiques. Et pourtant, quelque chose a changé. *La Brisure des vases*, *Sculpture d'ombre* et *Calligraphie* affichent, de par leur illisibilité, la désaffection de l'idéal mélancolique, plus précisément celui du progrès et de la foi en une sublimité de l'histoire. Retournant à la mélancolie dont il émane, le sublime n'apparaît plus que comme une lumière fragile dont la seule vérité est de n'être jamais acquise. Gardiens de cette leçon, Tàpies, Kiefer et Parmiggiani se font les artisans du voile, pour mieux en révéler les mailles. C'est pourquoi la mélancolie des livres illisibles est sans égale dans l'histoire de l'art. Pour la première fois, le livre montre son impuissance à fournir des réponses. L'emblème de la sagesse universelle est déchu. Les livres illisibles font d'un silence, rendu nécessaire par trop de déshumanisation, l'habitable du présent. Les songes qu'ils éveillent n'ont ni l'amertume de la nostalgie ni la fragilité de l'utopie. Aussi, c'est faire erreur que d'attribuer à leur mutisme l'unique expression du regret; il a plutôt la force d'ébranlement du constat. La formule de cette mélancolie nouvelle est la lucidité; son silence n'est rien que la marque de sa résistance. La mélancolie a beau reparaître d'une époque à l'autre et revêtir ses anciens attributs, elle froisse toujours, comme le symptôme auquel jamais l'on ne s'habitue. Chaque fois, il prête à l'examen.

CHAPITRE II

RÉSISTANCES MÉLANCOLIQUES

Genèse du livre illisible chez Tàpies, Parmiggiani et Kiefer

L'histoire de l'Allemagne nazie a été marquée par nombre de mises en représentation du pouvoir et de l'idéologie participant de la constitution d'un véritable imaginaire du Troisième Reich. Les autodafés de livres du 10 mai 1933, orchestrés par le ministre de la propagande Joseph Goebbels, demeurent l'un de ces événements parmi les plus mémorables. Vingt mille ouvrages d'écrivains soi-disant « dégénérés » — Sigmund Freud, Albert Einstein, Bertholt Brecht, Karl Marx, par exemple — ont alors été brûlés par les étudiants à travers le pays et la sombre « cérémonie » fut massivement diffusée. Le mémorial de Micha Ullman sur la Bebelplatz, *La bibliothèque vide* (1995; ill. 39), rappelle aujourd'hui l'événement; les livres illisibles de Antoni Tàpies, Claudio Parmiggiani et Anselm Kiefer en semblent l'écho. Des trois artistes, Kiefer est le seul héritier de l'histoire allemande, lui qui fait partie de la génération des *Nachgeborenen*, ceux qui sont nés « après » (Saltzman 1999 : 51). Son œuvre témoigne de l'aliénation culturelle et identitaire infligée à toute une population, jusqu'aux plus jeunes générations. L'Italien Parmiggiani, contemporain de Kiefer, a lui aussi grandi dans un pays endeuillé, mais également dans le danger de la résistance, ayant été élevé par des parents communistes. Tàpies, de vingt ans leur aîné, a pour sa part connu le franquisme et la répression culturelle sur la Catalogne. En des époques et des pays différents, ces artistes ont tous trois grandi dans des univers empreints de mélancolie et du sentiment aigu de la perte. Les livres illisibles sont la manifestation sensible de cette mélancolie et la volonté qui en émane de lutter contre différentes formes, politiques et culturelles, de déshumanisation. En leur hermétisme, les livres illisibles sont le signe de la perte, tandis que comme traces ou comme vestiges, ils résistent encore à la disparition. La création de *Calligraphie*, *Sculpture d'ombre* et *La Brisure des*

vases est le fruit d'une méditation sur l'existence qu'il convient de rappeler afin de comprendre l'émergence du motif du livre chez Tàpies, Parmiggiani et Kiefer et sa signification à l'égard d'œuvres artistiques vouées à un idéal humaniste instruit des dangers de l'utopie. Ce chapitre proposera donc d'explorer la vie et l'œuvre de chacun des artistes, afin de mettre en lumière les intentions artistiques et politiques fondamentales de leur œuvre et d'éclairer, ne serait-ce qu'en partie, le sens de livres voués au secret et à la contemplation.

2.1 Antoni Tàpies, mutisme du livre

Avant d'être un motif pictural ou sculptural, le livre, pour Tàpies, est l'emblème de la liberté. Ayant lui-même aidé son père à brûler nombre d'ouvrages politiques et catalanistes, Tàpies comprit très jeune la valeur de l'émancipation intellectuelle (Tàpies 1981 : 92). Tout son œuvre se veut une résistance contre l'oppression culturelle et spirituelle des hommes. C'est pourquoi le livre, chez Tàpies, prend la forme d'une trace, d'un vestige d'une culture disparue : en évoquant la finitude de la nature humaine, la mélancolie du livre illisible rappelle la responsabilité des êtres humains quant au monde en même temps que l'inhumanité des dogmes. Elle s'offre ainsi comme un ressort pour la pensée autant que l'action et une leçon d'humilité, en gage de liberté.

2.1.1 La liberté est un livre

Jorge Semprun, né à deux jours près d'Antoni Tàpies, à Madrid, a expliqué avec sensibilité l'importance de l'attachement national dans l'art du peintre catalan :

Il est important, en effet, de faire partie d'une famille catalane insérée dans la vie sociale, politique et culturelle de la Catalogne, comme l'était celle d'Antoni Tàpies, et de découvrir, à seize ans, dans les circonstances dramatiques de la défaite, après une guerre civile, qu'on n'a plus le droit de s'exprimer en catalan. Qu'on vit dans un pays où, soudain, dans tous les lieux publics, une affiche policière proclame : "Aquí se habla la lengua del Imperio" ("Ici on parle la langue de l'Empire"), c'est-à-dire le castillan (dans Abadie et Raillard 1994 : 87).

Important, en effet, est tout ce contexte de répression culturelle contredisant profondément les valeurs familiales ayant été inculquées à Tàpies : un nationalisme fervent, hérité de son grand-père maternel, libraire et éditeur connu de Barcelone, et de

son père, avocat cultivé et qui fut proche des membres de la gauche républicaine (Tàpies 1981); et l'idée que la liberté est d'abord une construction spirituelle, qu'elle s'apprend à travers la lecture et l'ouverture sur le monde. À cet égard, Semprun fait voir que

ce n'est pas par hasard que la Catalogne a été, pendant la période de la dictature franquiste, le lieu de contact avec le monde. Il y avait une tradition d'ouverture à l'Europe, au monde, dans la culture catalane : cela venait de loin. Pendant la dictature, c'est en Catalogne, à cause de ce substrat historique, que les liens difficiles, vu les conditions concrètes de censure et de clôture, avec l'Europe ont été renoués. Elle a été une région frontalière, où la frontière – selon la formule de Joseph Pla, grand écrivain catalan – n'était pas une clôture mais une ouverture au monde. Pas un mur mais une fenêtre. Pas une cicatrice mais une respiration (dans Abadie et Raillard 1994 : 87-88).

Cette ouverture, le jeune Tàpies l'a surtout développée en autodidacte. De fait, Tàpies fut un mauvais élève, réfractaire à l'autoritarisme des maîtres et souvent malade. C'est lors de ses nombreuses convalescences qu'il s'est éduqué, grâce à la bibliothèque paternelle comptant près de trois mille ouvrages, dont plusieurs traités portant sur les philosophies orientales, mais aussi en dessinant, beaucoup. C'est tout naturellement, donc, que Tàpies a eu la révélation de sa vocation à travers une volonté d'engagement de nature humaniste :

plutôt que de faire des études de peintre, il me fallait, si je voulais faire une œuvre qui eût réellement de la valeur, préparer mon fond, me perfectionner en tant qu'homme et élargir mes connaissances générales sur la pensée et sur la vie. Je me plaisais à imaginer l'activité artistique comme une tâche aussi intense que possible, au service de la connaissance, influant sur notre vie, nous faisant voir la fausseté de ce qui nous entoure, et nous permettant d'accéder à la réalité *authentique* (Tàpies 1981 : 181).

Il ne fait aucun doute que Tàpies s'est vu comme un prophète. Comme plusieurs artistes, cette conviction lui est venue d'une expérience spirituelle hors de l'ordinaire, d'une sorte rite initiatique, qu'il tient pour l'un des fondements de sa vocation.

Tàpies décrit cet événement comme l'un des plus marquants de sa vie. Vers l'âge de dix-huit ans, il subit une violente crise de tachycardie dont il faillit mourir. Son séjour d'un an au sanatorium lui fit l'effet d'une sorte de rituel nécessaire à une renaissance, lui ouvrant l'accès à une « une forme supérieure d'existence » (1981 : 143). Cette année, malgré ses moments d'« infinie mélancolie » (1981 : 151), constitua pour lui l'occasion de se consacrer à sa formation intellectuelle. Cet étrange séjour spirituel hors du monde policé et oppressif de la ville lui parut devoir se prolonger en une forme d'engagement

actif. Son retour à la maison fut éprouvé par la maladie de son père vécue comme la conséquence directe de l'oppression qui avait déjà conduit plusieurs proches à l'exil. Profondément révolté par la situation politique de la Catalogne franquiste, Tàpies trouva refuge dans le dessin, comme dans son enfance. L'éveil de sa conscience politique combiné à cette reviviscence de son imaginaire de jeunesse, jadis nourri par les expériences hallucinogènes causées par ses problèmes respiratoires, le porta naturellement à développer une pratique d'inspiration dadaïste et surréaliste. En quête de cette modernité, pourtant déjà révolue, il partit à 27 ans pour Paris, grâce à une bourse du gouvernement français. Ce voyage, au cours duquel il s'initia au marxisme, concrétisa sa conviction dans la nécessité d'un engagement politique de l'art, que le réalisme socialiste, trop dogmatique à son goût, et ce qui semblait alors sa seule alternative, l'abstraction, qu'il jugea d'un esthétisme superficiel, ne lui semblaient pouvoir satisfaire. À son retour, il lui apparut nécessaire de frayer une troisième voie.

2.1.2 Matière de résistance

Cette voie fut celle de la matière. D'une part, il semblait à Tàpies qu'après le travail de la forme et de la couleur il restait, en peinture, à approfondir la *texture*. D'autre part, le travail de la matière parvenait également à incarner les convictions politiques et philosophiques du peintre. L'originalité du matérialisme de Tàpies, ainsi qu'il l'appellera lui-même, tient à ce refus de trancher entre le réalisme socialiste et l'abstraction. Les traces qu'il grave dans la matière picturale épaisse et les objets qu'il y incruste ne sauraient être décrits en termes de figuration ou d'abstraction. En ce sens, l'art de Tàpies laisse transparaître ce que sa pensée doit aux cosmogonies orientales, radicalement opposées au dualisme et aux dogmes occidentaux incarnés par les totalitarismes. En effet, le Tao véhicule une conception organique de l'univers selon laquelle les forces opposées qui le composent, le yin et le yang, sont unies par le souffle primordial assurant leur transformation constante (Cheng, dans Abadie et Raillard 1995 : 70). La matière, matrice de toute chose, agent d'osmose entre l'homme et la nature, exprime naturellement une telle philosophie. Aussi Tàpies se contente-t-il d'exposer simplement la matière et les objets dans l'espace symbolique du tableau afin de révéler leur pouvoir évocateur. Comme l'exprime magnifiquement Jacques Dupin, ses œuvres célèbrent ainsi la poésie secrète des

choses : « Tàpies n'intervient pas pour s'approprier ou soumettre à quelque dessin ordonnateur ce monde balbutiant, ces bribes d'un récit dont nous ne connaissons jamais le cours »; il « s'efface comme pour laisser plus purement ses matériaux jouer leur propre jeu, se dénuder, se raviver et donner à entendre, à travers leur opacité et leur épaisseur, le battement d'une profondeur captive » (Dupin 2005 : 58-59).

Si Tàpies avait depuis longtemps été séduit par l'expressivité de la matière, en témoignent ses grattages et collages d'inspiration surréaliste (ill. 40), la découverte du matiérisme à proprement parler s'est imposée comme une révélation. Elle aussi fut le fruit d'une sorte de rite initiatique, d'une période de transe, plus exactement, que Tàpies appelle « son séjour au désert » et « qui dura quarante jours (Tàpies dans Valente et Tàpies 1999 : 40). Dans ses mémoires, l'artiste se souvient comment, retiré dans son atelier, il se livra « jusqu'à l'obsession à l'épreuve des formes » :

Chaque toile était un champ de bataille où les blessures se multipliaient à l'infini. Survint alors un phénomène surprenant. Tout ce mouvement frénétique, cette gesticulation, ce dynamisme inépuisable [...] ont opéré soudain le « saut qualitatif ». L'œil ne percevait plus de différences. Tout se fondait en une pâte uniforme. Cela qui avait été ardente ébullition se muait de soi-même en silence étale. Ce fut une grande leçon d'humilité que recevait mon déchaînement orgueilleux. Puis un jour j'ai tenté d'atteindre directement au silence. [...] Tout un nouveau paysage, comme la Traversée du Miroir, s'offrit soudain à moi, m'ouvrant l'essence la plus intime des choses. [...] Symbolisme de la poussière [...], de la cendre, de la terre d'où nous procédons et où nous retournons, de la solidarité qui naît quand on saisit que la différence qui nous sépare les uns des autres est la même que celle qui sépare deux grains de sable... Et ma surprise la plus forte fut de découvrir un jour, tout à trac, que mes tableaux, pour la première fois de l'aventure, s'étaient changés en murs (1999 : 40-41).

Étonnement d'autant plus saisissant que son propre nom semblait destiner l'artiste à cette forme particulière de matiérisme : Tàpies, en catalan, signifie « mur »; fascination, aussi, d'apprendre ensuite que Bodidarna, fondateur du Tx'an (le zen en japonais), parvint à l'illumination en contemplant un mur (Tàpies 1981 : 368). Fermé comme porte close, silencieux comme langue morte, le mur n'est-il pas la réponse la plus provocatrice à l'interdit proclamé sur la langue et la culture catalane ? L'hermétisme du mur n'est-il pas l'expression ultime de la liberté, s'offrant à tous les investissements de sens, à toutes les interprétations ? Œuvre ouverte s'il en est une, le mur devenait un espace « de méditation et de réflexion sur la beauté de combinaisons infinies des formes, des couleurs et des

matériaux de la nature, comparable à la contemplation de la rugosité de la céramique dans la cérémonie japonaise du thé » (Tàpies 1981 : 342; ill. 41). Pourtant, Tàpies n'adhérera jamais complètement au bouddhisme, à sa conception passive de la méditation. De même que la réflexion fut pour lui le ressort de l'engagement politique et esthétique, la contemplation qu'inspirent les murs au spectateur se devait d'être le ressort d'un engagement actif et responsable dans la vie.

Cette foi en l'existentialisme de l'œuvre explique l'intérêt de Tàpies pour l'usage de matières méprisées, d'objets banals ou sals (ill. 42). Ce qui intéresse Tàpies dans le travail des murs n'est pas de représenter une idée, mais d'attirer l'attention sur l'humanité des choses les plus simples, un travail que décrivent avec éloquence les mots de Dupin : « Ce mur est le recueil de toutes les marques laissées par l'homme, un homme quelconque, un passant dans la rue, innombrable et solitaire, un homme dont les traits distinctifs auraient été gommés, se seraient évanouies dans une durée sans âge et un lieu indéterminé » (Dupin 2005 : 23). L'affirmation dans l'art Tàpies d'une équité de principe devant la dignité s'oppose radicalement à l'oppression politique et culturelle. Véritable romantisme de l'objet, les débris incrustés dans les sables, poudres et argiles qu'utilise Tàpies se font un éloge de notre passage au monde. Grandes surfaces épaisses et sans profondeur, les murs sont empreints d'une profonde mélancolie. D'aspect hermétique, ils ne présentent que quelques traces à la surface de la matière : des tissus, des terres, des signes récurrents comme la croix, des sous-vêtements, des effets de reliefs, parfois des meubles, collés ou dessinés, les dessins de membres, bras ou jambes ou de parties méprisées du corps (aisselles, pieds, sexe), des graffitis, aussi, ou des hiéroglyphes. Aussi est-ce comme hommage à l'humilité des choses humaines que les murs cherchent à inspirer l'élévation. Ces traces sont, certes, l'aveu de notre fragilité, la pure représentation de la finitude humaine. Et cependant, comme l'admettaient dès l'Antiquité les Grecs en corrélant mélancolie et philosophie, la reconnaissance des plus sombres vérités est peut-être la voie vers l'ultime sagesse. Exposer cette fragilité, c'est peut-être rappeler au spectateur la responsabilité qui l'engage au monde; et l'inciter à s'en faire le porte-voix.

2.1.3 Calligraphie de la perte

Par conséquent, ce n'est pas le symbole du savoir absolu que Tàpies choisit de représenter lorsqu'il crée des livres. Sous forme de sculptures, de murs ou de hiéroglyphes, les livres, aussi présents soient-ils dans l'oeuvre Tàpies, sont toujours *illisibles*. Ainsi, ils incarnent aussi bien qu'un vieux tissu la finitude humaine dont le rappel se veut une leçon d'humilité et l'expression d'une résistance aux ambitions extrémistes et dominatrices des régimes totalitaires. Tout à la fois, l'illisibilité des livres présente un remède à l'oppression. Massif impénétrable, mur couvert de graffitis ou presque vierge, le livre de Tàpies constitue un espace dialectique où la vision du néant se veut un prélude au *satori*. Il en va ainsi du « tableau-objet » *Composition* (1977-1978; ill. 43), qui présente, à plat, une reliure en cuir fixée sur un cadre en bois par des pentures et des clous de fer (Catoir 1988 : 18). La couverture est gravée des lettres A et T — d'après les initiales de l'artiste, Antoni, et sa femme, Teresa. Ces initiales sont reprises dans l'oeuvre *Livres* (1985-1986; ill. 44), sculpture massive en argile réfractaire. Ces deux œuvres offrent l'apparence d'un fossile de livre, réduit à l'hermétisme de son enveloppe extérieure et de sa matérialité. En son mutisme insistant, le livre d'argile invite à trouver la sagesse non pas dans son contenu, inaccessible, mais dans sa corporéité orpheline. « Le référent n'est que le désir ou l'ombre portée de la chose », dit Jacques Dupin, « pas de grille ni de code. L'humilité de l'affleurement, l'incartade de l'intensité. La perte et la résurgence, et l'autorité du signe nu, au-delà de la débandade d'une théorie de fantômes... » (2005 : 115). Rien de plus mélancolique que ce signe laissé à lui-même, attendant que la pensée le sauve, comme les objets collectionnés par le savant baroque. L'image même de la perte est le signe de notre fin prochaine comme de notre salut.

Livre-mur (1990) et *Grand Livre* (1990; ill. 45) convoquent eux aussi cette mélancolie de la matière dont Tàpies fait sa réponse aux illusions de progrès humain dont le franquisme a prouvé la naïveté. Reprenant à leur compte les traits caractéristiques des murs conventionnels — dimensions, épaisseur de matière, absence de profondeur —, les livres-murs sont de grands tableaux horizontaux représentant des livres ouverts dont quelques traits figurent le pli central ou les pages. Or, rien ne s'offre à lire sur ces « pages » parcourues de traits de peinture, de quelques rares inscriptions ou gribouillis et de dessins

(*Grand Livre*) représentant une camisole, une coupe tenue dans une main, une jambe, une croix, un œil, un pied, un index pointé. Associant la dignité du livre à la trivialité du graffiti et des objets divers dessinés en leurs « pages », les livres-murs reprennent très exactement la fonction de la céramique dans la cérémonie japonaise du thé à laquelle réfère Tàpies (cf. *supra* : 52) : les matières les plus humbles, ici la rugosité d'une assiette, là, un sous-vêtement, évoqué par un dessin, sont de nature aussi mélancolique que philosophique. Le livre marqué de signes triviaux est ainsi pareil aux ruines que contemplent les romantiques; il est l'image de la décrépitude et, pour cette raison même, il convoque la complétude de l'imagination. Refusant d'assumer le rôle impérieux de l'auteur, Tàpies convie le spectateur à un libre exercice d'herméneutique. Il semble ainsi recréer dans l'espace du tableau les conditions d'un éveil spirituel semblable à celui qu'il a connu lors de sa maladie.

Les murs couverts d'écritures d'inspiration cunéiforme ou hiéroglyphique (*Calligraphie*, 1958; ill. 1; *Hiéroglyphes No LXXIV*, 1960) offrent une synthèse des thèmes que soulèvent les livres illisibles. Véritable mise en abyme de l'investissement philosophique de l'artiste dans son œuvre, *Calligraphie* incarne le savoir autant que le vide présidant à la sagesse bouddhiste. En effet, Tàpies dit que c'est là « quelque chose qui [l'a] intéressé depuis [sa] jeunesse : non pas décrire le néant, ce qui impossible, mais trouver par contre un mécanisme qui pour le moins le suggérerait au spectateur »; « c'est ce que j'essaye de faire chaque jour, reconnaît-il, et c'est ma plus grande ambition artistique » (Tàpies dans Tàpies et Valente 1999 : 14). Rappelant les mots de Parmiggiani sur le silence de l'œuvre — « l'art n'a besoin d'aucune réponse; c'est une question qui veut demeurer telle » (cf. *supra* : 1)—, les propos de Tàpies s'incarnent dans l'écriture cryptée qu'il invente. Figurant l'essence même du livre, le *texte*, les écritures imaginaires sont le lieu dit de l'illisibilité, du silence. Ces signes illisibles recouvrent la surface du tableau, incrustés dans une matière grisâtre dont les contours, semblables à ceux d'une pierre, se détachent, en bordure, d'un fond violacé. Les signes inventés et les irrégularités de la matière reproduisent les tablettes cunéiformes, vestiges archéologiques d'une civilisation disparue. Ce thème n'est pas anodin : dans son autobiographie, Tàpies évoque cette petite conférence qu'il avait donnée, enfant, sur le royaume d'Ur et, très précisément, les écritures cunéiformes (Tàpies 1981 : 91). Aussi, *Calligraphie* n'est pas seulement la représentation d'un livre abîmé par le

temps; elle représente un livre *historique*, le lieu de rencontre entre passé et présent, entre un temps ancien métaphoriquement évoqué et l'actualité de la contemplation qu'il suscite. C'est à son père que Tàpies attribue sa curiosité pour les sociétés orientales et anciennes, leurs mystères et leurs philosophies. Sachant que l'éducation paternelle est profondément associée, d'après Tàpies, à son éveil intellectuel et politique, il apparaît que *Calligraphie* est aussi l'évocation de cet apprentissage, remontant à l'enfance, de ce que la liberté s'acquiert par la culture et l'ouverture sur le monde. Cela étant, elle rappelle aussi la fonction spirituelle, voire mystique que certains scribes de l'époque classique associèrent aux signes cunéiformes (Arnaud 2008). La fonction méditative, voire spirituelle du tableau s'en trouve ainsi redoublée. Bref, *Calligraphie* rappelle la fragilité des civilisations, mais aussi l'aura, le mystère dont cette fragilité est la source même. La connaissance du destin des plus grandes civilisations de l'histoire humaine apparaît ainsi comme une leçon d'humilité, un constat tragique d'où tirer une sagesse que le franquisme paraît avoir négligée. L'illisibilité des signes conviant le spectateur à la contemplation du vide suggère en somme une réflexion sur la finitude humaine et sur le sens de notre présence au monde.

2.2 Claudio Parmiggiani, l'empreinte du livre

[...] D'autres images — parfois même dans le rêve — paraissent au rêveur n'avoir pour seul support et pour seule consistance de matériau que leur apparaître fantomatique. Peut-être ces images "fantomatiques comme un souffle indistinct" sont-elles coextensives des paroles des morts. Et la parole impuissante à les décrire et à les raconter en éprouve la présence obscure sans pouvoir en discerner la forme plastique. Ainsi que le serait le corps fantomatique d'une écriture impossible à lire, le matériau de ces images appartiendrait au visage et à la voix de la parole réminiscente — parole dont le passé est anachronique, soustrait à tout horizon d'antériorité du présent conscient.

Pierre Fédida, « Le souffle indistinct de l'image »

Arpenteur de lieux secrets, Claudio Parmiggiani, où qu'il aille, allume un rêve. Il crée des « lieux psychologiques », comme il le dit souvent, ou encore, façonne des images improbables, surgies de l'agencement d'objets hétéroclites. Aussi y a-t-il quelque chose de magique dans le travail de Parmiggiani, l'éclat soudain d'une image au creux de l'obscur dont Fédida affirme qu'il est d'abord le mystère de celle-ci : « Si l'image peut être dite hermétique — au même titre que les hiéroglyphes — c'est non pas en raison d'un symbolisme caché qui resterait à découvrir et à interpréter, mais parce que son évidente clarté visuelle rendrait sa lecture impossible » (Fédida 1993 : 31). C'est ce que Sylvain Amic

appelle la *lampe* de Parmiggiani (Parmiggiani et Amic, 2003c), ce par quoi l'art résiste à l'ombre du commentaire. « La parole idéologise l'image et la rend impure » dit à son tour Parmiggiani (2003c : 8). Le livre en cendre fait figure d'emblème de cette résistance silencieuse, non seulement à l'exégèse, mais aussi au bruit du monde du divertissement et à l'oubli que ce brouhaha constant traîne en son sillage. Icône du sens perdu, le livre illisible incarne cette réminiscence dont parle Fédida, qui hante le présent comme un passé itinérant. Cela étant, en tant que motif récurrent dans l'œuvre de Parmiggiani, le livre révèle bel et bien une histoire, tissée de souvenirs que l'artiste laisse échapper de temps à autre, lui qui se montre réfractaire à toute forme de biographie. Aussi vaut-il mieux aborder son œuvre par l'angle de la résistance, car c'est ainsi que l'émergence du motif du livre dans l'œuvre peut tirer son sens : d'abord, la résistance spirituelle et artistique, intimement liée à l'enfance et l'éducation, puis, la résistance politique qui prend la forme d'un hymne à l'humanité et, enfin, la résistance mnésique qu'incarne la *Sculpture d'ombre* (2001) de Montpellier.

2.2.1 Lumières et ombres du pays natal

L'œuvre de Parmiggiani est parcourue d'un charme enfantin : cette fascination pour les couleurs, ces sphères et pyramides couvertes de peaux d'animaux exotiques (ill. 46), ces papillons qui reviennent d'une œuvre à l'autre. Il en émane quelque chose de pur, comme le produit de l'éblouissement le plus simple. Et cependant, l'œuvre de Parmiggiani n'est pas exempte d'une dimension tragique. Ce paradoxe se trouve contenu dans cette image que Parmiggiani aime évoquer, celle de la maison rouge de son enfance nichée dans la plaine du Pô. Image radieuse et pourtant traversée par l'obscur : la blessure d'avoir vu brûler la maison, jusqu'à ce qu'il n'en reste plus que « de la poussière et un tas de pierres qui resteront toujours mon monument », écrit Parmiggiani (trad. libre, dans Parmiggiani, Clair et D'Afflito 2008 : 303). Les souvenirs de Parmiggiani semblent lui revenir comme des apparitions lumineuses ou des ombres, comme ces hommes transportant dans des barques noires du « sable et des brumes » (trad. libre, 2008 : 303) ou comme les silhouettes sombres des paysans dont il dit qu'elles sont son symbole, « des ombres si lointaines qu'elles prennent la forme de tout et de rien », ce rien dont tout l'œuvre de Parmiggiani cherche à éclairer le sens (trad. libre, 2008 : 303).

Cette maison rouge, au cœur battant de l'œuvre, la pourvoit de son ferment poétique : lumières, émotions et couleurs. Ainsi que le remarque Catherine Grenier, les images qu'évoque Parmiggiani « sont associées à des émotions, elles-mêmes accolées à des couleurs » : « la maison rouge dans le paysage enneigé » ou « le blanc mélancolique d'une campagne glacée » (Grenier 2008 : 37). De fait, la mélancolie distribue sa palette du plâtre des statues antiques qui peuplent l'œuvre de Parmiggiani, aux toiles blanches de *Malévitch-Kobayashi* (1978), en passant par les traces laissées dans la suie, les draps dont l'artiste recouvre des statues (*Iconostasi*, 1988) ou les objets, cénotaphe (*Sans titre*, 2007) ou œufs, sculptés dans le marbre blanc. Le blanc apparaît comme la couleur de l'origine enlevée, du commencement, du passé, que l'artiste « ne nomme pas *passé* mais *mémoire* » (Parmiggiani 2003a : 237). Mémoire, du reste, très liée à la culture du pays natal, à la tradition. À qui l'interroge sur l'influence de sa formation à l'école des beaux-arts sur son attention à la composition, l'espace et la couleur, la réponse de Parmiggiani se fait aussi tranchée qu'évasive : « Cela n'a jamais été un problème... C'est un fait naturel, une éducation de l'œil. Nous avons peut-être été les derniers romantiques, initiés à l'étude des œuvres de l'Antiquité... la beauté... » (Parmiggiani et Amic 2003c : 49). La tradition, visiblement, ne relève pas, pour Parmiggiani, d'un apprentissage scolaire, d'une préférence ou d'une inclination pour des objets en particulier; elle semble l'habiter, comme une chose sacrée, imposant l'assentiment.

Aussi n'est-ce pas un hasard si Parmiggiani affiche un penchant certain pour les lieux historiques, secrets ou sacrés, dont il aime à faire le théâtre de ses œuvres. Il y a une adéquation entre la spiritualité, la tradition et l'art. Si Parmiggiani a été élevé dans l'athéisme, l'art est pour lui « une façon désespérée de rester accroch[é] à la vie, et choisir de vivre accroch[é] à la poésie comme à un espoir en rien, mais dans une tension totale vers ce rien, est déjà un acte de foi non négligeable » (Parmiggiani 2003a : 241). L'art est également l'affirmation d'une filiation : « Je me considère comme un peintre car ce que je fais a son origine dans une tradition, se poursuit et vit dans cette tradition » (2003a : 159). À la fois acte de foi et de mémoire, l'art de Parmiggiani se veut une forme de résistance contre l'oubli et un « refuge face à la superficialité et à la mode qui infligent à l'œuvre une dégradation et une soumission intolérables » (Parmiggiani 2003b). Contre l'évanescence des tendances, il défend une spiritualité profane (2003a : 205), un culte du silence et du

secret, dont l'art, croit-il, doit absolument se faire le gardien. Virginité immaculée de l'origine, « sainteté » de la tradition (2003a : 301) : la mélancolie de Parmiggiani est tissée de cette conscience que la beauté de la statuaire antique, de la lumière du Caravaggio, la « lignée ancestrale » qui le relie à Cimabue à Giotto, en passant par Bellini et Mantegna, Léonard, Van Gogh, De Chirico et Bacon, que cette tradition culturelle est en péril. De même que l'image de la maison de Luzzara se dissipe sous la faucille du temps, l'oubli des maîtres marque la mort d'un idéal, celui-là culturel. C'est pourquoi les œuvres de Parmiggiani sont des « épaves à la dérive, [des] reliques » (2003a : 237) de la peinture, quoique aucune des œuvres de Parmiggiani ne soit à proprement parler peinte. En leur qualité de vestige, elles cherchent à préserver, fragilement, l'éclat de l'origine.

2.2.2 L'éclat de l'histoire

Significativement, la maison rouge est surnommée par Parmiggiani son *Campo dei fiori* (cf. Parmiggiani, Clair et D'Afflito 2008 : 303). Le nom fait écho au bûcher de Giordano Bruno élevé sur la place du même nom le 8 février 1600, ironiquement, le lendemain du mercredi des Cendres. Condamné par l'Inquisition, le savant est connu pour sa philosophie de l'infini et son enseignement de l'art de la mémoire, cette tradition antique « à l'usage des orateurs, un système de mémorisation qui assignait à chaque point du discours une place et une image dans l'espace » (Recht 2009 : 239). La maison brûlée se trouve ainsi associée au sort d'une figure incarnant des résistances artistique, mémorielle et politique. Or, la maison où Parmiggiani a grandi était, de fait, un lieu politique, le lieu de rassemblement d'une faction dissidente. À l'issue de la guerre, les parents de Parmiggiani avaient fait de leur maison un foyer de résistance communiste où se tenaient, jusque tard dans la nuit, des réunions clandestines. Point de ralliement désigné par sa couleur, la maison était connue des paysans, se rappelle Parmiggiani,

comme un lieu de subversion (*un luogo di sovversione*), car c'était chez nous que s'était formée la première coopérative rouge (*la prima cooperativa rossa*) de l'après-guerre. C'était le temps où le mot grève faisait peur. [...] J'entendais des histoires terribles de l'époque de la guerre et tout de suite après, j'ai vu deux hommes couverts avec des sacs qu'on emportait sur un chariot tiré par des bœufs ; on les avait trouvés assassinés près d'un étang plein de nymphéas. C'est un de mes plus lointains souvenirs. J'ai appris à connaître la couleur du sang (*il colore del sangue*) avant celle de la peinture (*il colori ad olio*) (cité dans Didi-Huberman 2001 : 16).

Ce souvenir n'est pas sans rappeler l'expérience qu'a eue Tàpies du fascisme, des dogmes et sa résistance intellectuelle teintée d'humanisme. Parmiggiani l'évoque peu, mais il garde lui aussi en mémoire des visions de la misère humaine, de l'après-guerre, pour sa part. Peut-être les silhouettes fantomatiques qu'il imprime sur les murs évoquent-elles ces « malheureux, pauvres êtres errant, leur corps couvert d'horribles haillons, [qui] vont maintenant sans but dans les environs, étrangers à jamais, peuplant un territoire qui leur est incompréhensible, désormais désolé et sans nom » (Parmiggiani, trad. libre, dans Parmiggiani, Clair et D'Afflito 2008 : 303). La dimension politique des œuvres de Parmiggiani émane sans aucun doute de cette initiation à la souffrance humaine. Or, elle s'exprime à la manière d'un hymne à une humanité en crise, renvoyant l'écho de ce « grand vide » dans l'âme que Parmiggiani souhaiterait combler (Parmiggiani et Amic 2003c : 51). Aussi, l'œuvre *Angelo* (1995; ill. 47) ne présente-t-elle pas la sculpture d'inspiration sacrée attendue sur le socle, dans la vaste salle impartie à l'artiste lors de la Biennale de Venise en 1995 (Bernard 1996 : 212), mais deux chaussures de paysans couvertes de boue. L'absence rendue palpable sous le grand plexiglas marque le passage d'un ange trop humble pour se montrer, d'une humanité trop violente pour la solennité froide du marbre. Elle indique aussi une volonté de subvertir ces grandes messes de l'art contemporain, pour préserver le caractère sacré des œuvres d'art.

En effet, Parmiggiani conçoit la puissance politique d'une œuvre comme une force morale et spirituelle. Son arme est le silence, un silence appris en une époque où les portraits des défunts décoraient les murs et les meubles de la maison d'enfance; ce mutisme d'après-guerre, plus chargé que toute parole. Ainsi, les œuvres de Parmiggiani sont toujours le signe d'une absence, souvent d'une destruction : labyrinthe de verre brisé, traces laissées dans la suie de l'incendie, cloches tombées et muettes, barques funestes, ombre d'un visage (*Autoritratto*, 1979). Et pourtant, la catastrophe a toujours déjà eu lieu (Grenier 2008 : 41). Maisons hantées par une histoire fictive, *Polvere* (1997, Celle) ou *Luce, luce, luce* (1999, Toulon) se visitent comme autant de Pompéi, où la tragédie reste imprimée dans la lumière des traces. Les contours fuligineux d'objets familiers — tables, chaises, étagères, flacons, horloges (ill. 48) — préalablement posés contre les murs, puis retirés, ornent les pièces comme des spectres survivant à un enfumage méticuleusement orchestré.

Le temps suspendu à la peau des murs impose le recueillement, le sentiment mélancolique de la finitude. Vie et mort s'épousent le temps d'une image en grisaille de suie, vouée à s'effacer à mesure que la cendre retombe des murs et que s'efface la trace d'un drap tombant lâchement (*Polvere*, ill. 49), comme un enfant jouant au fantôme... et comme un souvenir de l'effroi devant ces corps emportés sur la charrue, dans la campagne de Luzzara.

L'humanisme de Parmiggiani est palpable dans toutes ses œuvres, dans une attention constante à la fragilité de la condition humaine, une sensibilité pourvoyeuse d'idéal. Pourtant, Parmiggiani, comme Tàpies, en a contre les dérives auxquelles a conduit l'humanisme occidental. Ce n'est donc pas la croyance en un progrès ou en la maîtrise de la nature qu'il défend, mais la recherche, « dans les limites de la condition humaine[,] [d'] un sentiment supérieur d'humanité » (Grenier 2008 : 43), d'une poésie de l'existence. C'est pourquoi il se montre si attentif aux thèmes cosmiques. Sphères recouvertes de pelage (*Zoo geometrico* 1968-1971 ou *Pellemondo* 1968; ill. 44), ou façonnée en terre, puis ensevelie à jamais (*Terra*, 1988-1989); œuf suspendu entre deux rochers (*Sans titre*, 2002) ou deux ficelles, au milieu d'une galerie (*Œuf*, 1967); échelles de bois ou de pain s'élevant vers le ciel (*Sans titre*, 1990 et *Salita della memoria*, 1976) sont autant de visions où l'imaginaire se fait le lieu de rencontre du microcosme et du macrocosme, de la terre et du ciel. Cristallisant cette poésie de l'univers, le dyptique photographique *Physiognomoniae coelestis* (1975; ill. 51) suggère une étrange parenté entre une constellation céleste et les grains de beauté qui couvrent le dos d'une jeune femme. Or, ce « mimétisme cosmologique » (Bernard 1996 : 38) qui « infinitise » le corps humain doit sa poésie, sa capacité d'enchantement à son onirisme; ce qui lui confère aussi un sens tragique, profondément humain. Giordano Bruno croyait que les « images des étoiles [devaient] être considérées comme des intermédiaires entre les idées du monde supracéleste et le monde subcéleste des éléments » (Recht 2009 : 239), sorte d'« idéalisme magique » que Recht retrouve notamment dans ces œuvres que Parmiggiani consacre aux étoiles. Un tel idéalisme, néanmoins, contient en son halo ce sentiment de finitude qui, de l'aveu de Parmiggiani, « se trouve au cœur même de [sa] préoccupation artistique » (Parmiggiani dans Devolder 1992-93 : 11). Au point de rencontre de l'expérience tragique de l'existence humaine et de

cette « idéalité » de la peinture traditionnelle, l'art de Parmiggiani revendique la vanité de l'art, comme un hommage à l'humanité.

2.2.3 La doublure de l'espace et du temps

De fait, Parmiggiani défend l'« absurdité » de l'art, le besoin humain de mystère comme d'une certaine spiritualité (Parmiggiani et Amic 2003c : 69-70). Aussi, dans son œuvre, le sens paraît-il toujours lié au néant; le vide, au plein. Comme Tâpies, Parmiggiani aime à réconcilier les contraires. La révélation, l'illumination, exigent par définition l'obscurité. Ainsi, les *Delocazione* invitent à contempler la splendeur de l'absence : « Le regard introduit à la profondeur plastique du néant, à l'âme de pure lumière des choses, au rien » (Parmiggiani, 1998, dans Parmiggiani, Biass-Fabiani et al. 1999 : 36). Produites à la suite de l'enfumage d'une pièce, des ombres blanches dessinées dans la suie sont bel et bien l'image troublante du vide, qui est aussi un excès de présence : la virginité de l'espace est le signe du contact prolongé avec l'objet désormais disparu et qui laisse sa trace dans la poussière. Le « déplacement » inaugural, à Modène, en novembre 1970 (ill. 50), est une affaire de hasard, un « lieu trouvé » (Parmiggiani 2003a : 233). Dans le cadre de l'exposition *Arte e critica* à la Galleria Civica, Parmiggiani choisit d'œuvrer dans une pièce inexploitée servant de réserve. Là, reposent une échelle et une poutre appuyées sur des caisses de bois. C'est en libérant l'espace des objets encombrants que l'artiste découvre leurs empreintes dans la poussière accumulée. Saisi par la vision, il décide de compléter l'œuvre du temps de ses propres artifices. Replaçant d'abord les caisses, poutre et échelle, il ajoute aux murs quelques tableaux, puis brûle, dans l'espace clos, pneus et couvertures afin que s'y dépose une fumée « épaisse et grasse » (Versiglioni 2004 : 23), « presque une poudre de moulage » (Didi-Huberman 2001 : 19). Une fois la pièce aérée et les objets délicatement retirés, apparaît, ainsi qu'une *acheiropoietos*, la doublure d'infini de l'espace et du temps. Alchimiste de l'invisible, l'artiste métamorphose ainsi la présence en absence, créant une œuvre qui est avant tout *cosa mentale*, « une figure spirituelle qui accompagne un voyage » (Parmiggiani dans Devolder 1992-93 : 11).

Si l'œuvre est « un voyage dans l'oubli de la vie [...], un voyage vers rien et personne, un voyage vers cette illusoire Terre promise que nous nommons l'esprit » (Parmiggiani

2003a : 243), alors le livre illisible en est l'expression ultime. Hiéroglyphe buté, le livre illisible ne traduit rien que le passage de l'homme et sa tentative désespérée de donner un sens au monde. Or, le pathos de l'existence humaine et de sa quête de sens s'associe fréquemment, chez Parmiggiani, à la destruction par le feu, rémanence du destin de sa maison, de celui de Giordano Bruno, aussi. Le livre brûlé hante l'œuvre de Parmiggiani : amoncellement de livres calcinés (*Campo dei fiori*, 2006; ill. 52; *L'isola del silenzio*, 2006), livre ouvert recouvert de cendre (*Senza titolo*, 1985), livre brûlé en son centre (*Senza titolo*, 1993) et, enfin, empreintes de livre dans la suie. Le livre se reconnaît dans la cendre, il y est, comme l'homme, organiquement lié. Dans le décalque que la fumée exhale, le livre frôle matériellement le tragique de son sort, il est littéralement *bordé* d'infini. De nombreuses histoires se reconnaissent dans les bibliothèques (métaphoriquement) brûlées par Parmiggiani à Dijon (1998), Turin (1998) Toulon (1999), et à Montpellier (2002). D'aucuns ont évoqué le sort de la bibliothèque d'Alexandrie, comme symbole du « génie destructeur de l'Occident » (Parmiggiani, Clair et D'Afflito 2008 : 27). Jean Clair rappelle également l'incendie de la maison natale de Goethe, de la bibliothèque de la Princesse Anna Emilia à Weimar, de la ville de Leipzig, capitale du livre, réduite en cendre en 1944. Pourtant, à l'ère de l'homogénéisation de la culture mondiale, favorisée par les progrès incessants du web, il devient difficile de se représenter le caractère menaçant des bibliothèques, à la fois supplées par les ressources infinies de la toile et emportées par la dépréciation généralisée dans les sociétés capitalistes du savoir livresque. Aussi le geste de résistance mnésique de Parmiggiani à Montpellier est-il double. D'une part, l'œuvre rappelle la mémoire du lieu. Créée pour l'inauguration de l'agrandissement du Musée Fabre dans la salle de lecture de l'ancienne bibliothèque municipale, elle est un hommage au passé du lieu. La particularité de cette œuvre par rapport aux précédentes bibliothèques loge dans ce rapport historique de l'œuvre avec l'espace. La pièce est entièrement couverte de rayonnages surmontés de titres thématiques : philosophie, science, art (ill. 53)... D'autre part, elle se présente comme une survivance de la culture et de l'histoire auxquelles le monde, à l'heure de la mondialisation, se montre plus hostile; une survivance, donc, d'une éducation humaniste dont Parmiggiani dit avoir été l'un des derniers héritiers, mais qui s'expose dans une ombre, comme pour souligner sa disparition prochaine. Le livre en cendre, produit par la *delocazione*, est tout à la fois un hommage et une résistance au néant, un souvenir de la mort et une rémanence du passé, dans ce tiers-temps qui est le repaire de l'œuvre d'art.

L'art de Parmiggiani entretient une tension constante avec une origine disparue. De ce sentiment de perte émane la mélancolie de ses œuvres, leur humanité et leur spiritualité. C'est pourquoi l'ombre, qu'elle soit claire ou sombre, fait figure d'image originelle de toute son œuvre. L'ombre est une trace, une image dialectique de la présence et de l'absence et le dessin du temps qui déplace toujours dans sa fuite le lieu de l'origine, jusqu'à en tenir lieu :

J'aime observer le temps qui laisse sa marque, j'aime que ce soit lui qui dessine, avec son imagination éperdue. Travailler avec tout ce qui se répand, qui est impalpable, insaisissable, avec qu'il y a de plus durable : l'ombre, la cendre, la poussière. Faire de l'ombre le vrai, et non un reflet (Parmiggiani 2003 : 19-21).

2.3 Anselm Kiefer, l'objet-livre

L'ombre décrite par Parmiggiani est aussi au fondement de l'œuvre de Kiefer, mais à la manière d'un trou de mémoire. Si, contrairement à Tàpies, Kiefer n'a pas connu le fascisme, celui-ci le hante néanmoins. Kiefer n'est pas du sang des victimes et, pourtant, il éprouve au creux de son identité la blessure des crimes. De fait, il porte avec sa naissance (1945) le poids d'un héritage historique terrifiant, mais aussi la charge d'une renaissance, car il importe encore à un Allemand, après la guerre, de savoir dire qui il est. Aussi, l'art de Kiefer est tout entier voué à l'écriture de sa propre histoire, c'est-à-dire à la transformation d'une mélancolie fondée sur la perte en élan créateur et promesse d'avenir. José Alvarez soulignait que tout l'art de Kiefer semble orienté par le dicton mallarméen : « Tout au monde exister pour aboutir à un livre » (cité par Alvarez 1998 : 83). Suivant cette lecture, la bibliothèque sculpturale intitulée *La Brisure des vases* apparaît comme l'accomplissement d'un parcours artistique traversé par le problème du deuil. C'est à travers trois pôles thématiques identifiés par Paul Ardenne (Kiefer, Ardenne et Assouline 2007c) que nous proposons donc de lire l'histoire d'un œuvre aussi complexe que l'est la quête identitaire.

2.3.1 Page blanche de l'histoire

Les premières œuvres de Kiefer sont d'abord une réponse au silence programmé dans lequel il a grandi. L'année de sa naissance a significativement été nommée l'« heure zéro » de l'Allemagne. Cela rappelle cette anecdote que rapporte Benjamin selon laquelle, au soir

du premier combat de la Révolution de juillet, « on vit en plusieurs endroits de Paris, au même moment et sans concertation, des gens tirer sur les horloges » (Benjamin 2000f : 440). De fait, l'heure zéro est, en quelque sorte, le pendant de la Révolution française; si cette dernière inaugure la modernité, 1945 marque plutôt un essoufflement de certains idéaux de modernes et le besoin de refonder les bases du présent. Le problème gît dans les moyens alors mis en œuvre par la République Fédérale Allemande. Daniel Arasse rappelle qu'

en déréalisant le passé et en réprimant toute référence à la culture traditionnelle que le III^e Reich s'était appropriée, la République Fédérale Allemande s'était engagée dans un processus simultané de reconstruction et d'oubli. [...] En accord avec ce travail d'oubli — qui conduisait par exemple à ne plus enseigner dans les écoles et les universités la mythologie et le folklore nordiques —, l'abstraction triomphante dans les arts visuels constituait, au sens propre du terme, un masque-écran permettant à la fois de « projeter les nouveaux débuts de la République Fédérale » et de « symboliser visuellement le *Stunde Null*, l'« heure zéro » », [...] un présent culturel dépourvu de passé (Arasse 2007 : 27).

Les premières œuvres de Kiefer, ouvertement provocatrices, sont une réaction à cette amnésie systématisée. En 1975, sa série photographique *Occupation* (1969), dans laquelle il se représente exécutant le salut nazi en divers pays européens (ill. 54), fait scandale. Kiefer justifiera plus tard son œuvre en ces termes :

Dans ces premières images, je voulais me poser la question à moi-même : est-ce que je suis fasciste ? C'est une question très grave. On ne peut pas y répondre rapidement. Ce serait trop facile. L'autorité, l'esprit de compétition, le sentiment de supériorité [...], tout cela fait partie de ma personnalité comme de celle de n'importe qui. (cité dans Arasse, 2007 : 123)

Le geste demeure radical, sans précédent et sans doute maladroit, mais il s'inscrit néanmoins dans cette « culture protestataire » mise de l'avant dès les années 1960 par la nouvelle gauche et la jeune génération à laquelle appartient Kiefer (Huyssen 2007 : 30). L'artiste représente bien ce besoin ressenti par les jeunes d'alors d'aborder de front la question du nazisme, de prendre position par rapport à lui, de le condamner ouvertement, mais, aussi, de réévaluer ce qui reste de l'héritage culturel national, de ces figures héroïques et mythiques qui ont été récupérées par les idéologues et la propagande du national-socialisme. Ce sont là les enjeux de la peinture des néo-expressionnistes (Georg Baselitz, Markus Lüpertz, Jörg Immendorff et A.R. Penck), auxquels Kiefer sera éventuellement

associé, qui ressentent la nécessité « d'affronter dans leur pratique le passé collectif récent de la société allemande » et de questionner « l'actualité de ce passé » (Arasse 2007 : 30). Cela étant, la scène des arts visuels de l'époque demeure occupée à l'avant-plan par les tendances abstractionniste, minimaliste, conceptuelle et la performance, ce qui permet à Andreas Huyssens d'affirmer que l'« Allemagne d'après-guerre était un pays sans images », sans cinéma ou peinture qui la représentent.

C'est dans un tel contexte que la question de la mémoire s'impose dans l'œuvre de Kiefer. La mémoire est d'ailleurs identifiée par Paul Ardenne comme l'un des trois grands pôles thématiques de l'œuvre de Kiefer (Kiefer, Ardenne et Assouline 2007c : 159). Cependant, remarque avec justesse Arasse, ce thème ne se manifeste pas sous la forme d'un travail *de* mémoire, mais plutôt *sur* la mémoire, un travail répondant à la question « que se rappeler ? » et « comment se rappeler », lorsque que notre mémoire est « sans souvenirs » ? (2007 : 76-81). À la recherche de sa propre hérédité, Kiefer s'approprie des mythes ou des figures à partir desquels il puisse reconstruire, pour lui-même, un passé, une « mémoire personnelle du nazisme » qu'il n'a pas connu et une « généalogie allemande » dont il est orphelin (Arasse 2007 : 81). Aussi, l'entreprise de Kiefer, procédant par sélection et assemblage de fragments d'histoire et de mythes, sera rapprochée d'un travail archéologique (Saltzman 1999 : 90-91) ou d'un travail « d'exhumation de la conscience allemande » (Arasse 2007 : 134). Interrogeant son héritage culturel, en particulier ce qui fut instrumentalisé par les nazis, Kiefer peindra la forêt (*Homme dans la forêt*, 1971, ill. 55) si chère au nationalisme allemand (Huyssen 1989 : 29) ou la bataille d'Hermann (série *Les Voies de la connaissance du monde – La Bataille d'Hermann*, 1977-1980, ill. 56), personnage mythique devenu figure héroïque sous le III^e Reich (2007 : 128-129); le thème wagnérien de *Parsifal* dont le compositeur faisait figure de héros culturel pour Hitler (1989 : 29); les architectures nazies antiquisantes; enfin, tout un « panthéon de lumières allemandes issues de la philosophie, de l'art, de la littérature ou de l'armée incluant Fichte, Klopstock, Clausewitz et Heidegger, la plupart desquels ont frayé avec les péchés du nationalisme allemand et ont certainement bien servi la machine de propagande nazie » (1989 : 29).

Si ces peintures peuvent à première vue donner l'impression d'une nostalgie troublante, l'examen révèle un sentiment plus nuancé. De fait, Kiefer met en œuvre une véritable *quête* identitaire et non le regret d'une époque idéalisée. Il est vrai, cependant, que la démarche de l'artiste, quoiqu'elle interpelle tous les Allemands, relève d'abord du besoin intimement ressenti de composer son propre récit historique à partir d'images tangibles (Arasse, 2007 : 81). Arasse y voit une étape d'un processus de deuil qui vise directement la *Kultur* (2007 : 140) et qui se traduit, en termes psychanalytiques, par un processus, à l'œuvre aussi bien dans le deuil que la mélancolie (cf. Freud, 1968 : 148-150), de surinvestissement de l'objet perdu au cours duquel le reste du monde perd de son intérêt (2007 : 36-38). En ce sens, il n'est pas anodin que Kiefer affirme choisir ses figures mythiques, historiques et culturelles parce que « le pouvoir a abusé d'elles » (Kiefer cité par Rosenthal 1987 : 60). Pourtant, comme le souligne Andreas Huyssen, Kiefer est conscient de l'impossibilité de ressusciter le mort, « la vision mythique elle-même étant fondamentalement contaminée, polluée, violée par l'histoire » (trad. libre, 1989 : 45). En somme, tout se passe plutôt comme si l'adieu au passé exigeait de Kiefer qu'il rappelle d'abord les fantômes d'une culture désormais impure, soit qu'il en raconte l'histoire, pour mieux refermer le livre.

2.3.2 Nouveau départ

Il est une part du travail de Kiefer, s'étalant environ du début des années '80 jusqu'en 1993, qui incarne ce processus de deuil et où se joue, d'une manière nouvelle, un deuxième pôle de la création de Kiefer, celui de « la construction culturelle » (Ardenne dans Kiefer, Ardenne et Assouline 2007c : 159). Jusqu'aux années 1980, cette construction se manifeste par des assemblages de thèmes et de références culturelles. Désormais, elle se caractérise par l'adaptation du langage plastique à un processus de deuil fermement enraciné dans la conscience d'une situation historique nouvelle exigeant ses propres modes d'énonciation. À cet égard, il est significatif que ce soit avec la série Margarete/Sulamith (ill. 57-58) que Kiefer aborde ce tournant dans son œuvre. La série réfère au poème *Fugue de mort* de Paul Celan qui évoque l'Holocauste. Le poème se caractérise par l'évocation de l'arienne Margarete aux « cheveux d'or », dont le nom est invoqué comme un mantra avec celui de Sulamith, son alter ego juif aux « cheveux de cendre ». Andreas Huyssen remarque avec

justesse que la série de Kiefer incarne un changement de point de vue, de l'identification narcissique aux bourreaux, qui manifeste, d'après l'acception freudienne de la mélancolie, la conscience morale du sujet (1968 : 155)⁹, à l'identification aux victimes, qui incarne le véritable processus de deuil (Huyssen 1989 : 40). Kiefer a expliqué cette transition :

Pour se connaître soi-même, il faut connaître son peuple, son histoire. Il était donc normal qu'au commencement de ma carrière artistique, je me demande ce que j'avais fait dans le passé. [...] J'ai donc éprouvé la nécessité de réveiller la mémoire, non pour changer la politique, mais pour me changer moi. [...] [Ce travail] revêtait une dimension existentielle pour moi, mais à présent celle-ci a disparu. [...] Si je m'étais mis à cultiver la tristesse d'après-guerre, ce serait devenu une manière, un maniérisme [...] (dans Comment 1996).

La série Margarete/Sulamith se situe au carrefour où Kiefer tire le rideau sur son passé douloureux et, avec lui, sur un mode classique de représentation. D'aucuns ont mentionné comment Kiefer effectue, pour la peinture, ce que propose Celan en poésie. Inspirée par une crise similaire à celle que vit Kiefer, l'œuvre de Celan pose la question de la possibilité pour un Juif germanophone d'*écrire* encore dans la langue « qui a prononcé Auschwitz » (Lacoue-Labarthe 2004 : 57), autrement dit de *communiquer* dans des codes qui le dédisent. Le questionnement de Celan prolonge en quelque sorte celui d'Adorno, pour qui « Auschwitz a prouvé de façon irréfutable l'échec de la culture » (cité dans Arasse, 2007 : 143). Or, la réflexion d'Adorno va plus loin, puisqu'elle en conclut qu'« écrire un poème après Auschwitz est barbare » (cité dans 2007 : 141). Démentir ce verdict, ainsi que s'y consacrera Celan, défendre l'éloquence de la poésie face à l'expérience de l'incommunicable, ne saurait donc être possible qu'à accepter de faire du silence, autant que possible, son matériau (2004) : « viendrait un homme au monde, aujourd'hui, avec/ la barbe de lumière des/ Patriarches : il n'aurait, parlerait-il de ce/ temps, il/ n'aurait/ qu'à bégayer, bégayer/ sans sans/ sans cesse » (*Tübingen, Janvier*, trad. Martine Broda cité dans 2004 : 28).

⁹ Dans *Deuil et mélancolie* (in *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, coll. idées, 1972 (1915)), Freud explique comment le mélancolique, face à la perte de l'objet aimé, réagit en retournant contre lui les reproches qu'il adresse en vérité à l'objet : « dans le tableau clinique de la mélancolie, c'est l'aversion morale du malade à l'égard de son propre moi qui vient au premier plan [...] » (1972 : 155); « l'ombre de l'objet tomba ainsi sur le moi qui put alors être jugé par une instance particulière comme un objet, comme l'objet abandonné » (1972 : 157), « l'identification narcissique avec l'objet [devenant] alors le substitut de l'investissement d'amour » (1972 : 157).

Dès qu'il abordera la poésie de Celan, la tentative de Kiefer sera elle aussi de « faire bégayer » la peinture. Au poème dont il s'inspire non plus qu'à l'histoire il ne peut répondre de manière *littérale*, à la manière d'un récit. Kiefer semble faire face à une double nécessité : d'une part, il est impossible, face au thème de l'Holocauste, de perpétuer la pratique « classique » de ses représentations historiques relativement descriptives, car ce qu'il importe de rappeler, c'est l'impossibilité de *voir*, désormais, l'histoire et le monde à travers le prisme de l'humanisme cartésien, soit la foi en une maîtrise logique du monde que le nazisme a mené à son pire extrême; d'autre part, le deuil du passé et de ses idéaux culturels ne peut s'accomplir que si l'artiste consent à « s'arracher », selon l'expression de Lacoue-Labarthe (2004 : 49), aux images de cette tradition. Comme pour Tàpies, l'intégration de la matière représentera, pour Kiefer, la ressource métaphorique par excellence pour réformer la peinture. L'intégration de la paille dans la série Margarete/Sulamith sera le signe de ce changement (ill. 58). Elle s'accompagne de l'abandon du décor ou du paysage et de la figure. Plus évocateur, moins littéral, le tableau devient *formellement* le lieu d'un tissage de références — l'agencement d'une matière, d'un motif et la citation d'un poème inscrite sur la toile — culturelles et littéraires dont la signification est plurivoque. En aménageant l'ouverture sémantique de l'œuvre, Kiefer s'assure également que « ceux qui viendront après puissent se souvenir et commémorer les événements monstrueux [...] du traumatisme historique à travers des représentations qui admettent — et dès lors contribuent à — un processus de dialogue continu et d'investigation » (trad. libre, Biro 2003 : 131).

2.3.3 Fermer le livre, ouvrir le mythe, réécrire l'histoire

La fabrication de livres en plomb s'inscrit dans ce travail de deuil historique et artistique. Ils prolongent une production de livre de papier présentant essentiellement un travail photographique (ill. 59). Depuis les débuts de son activité artistique, les livres servent à Kiefer de creuset aux sujets élaborés dans ses tableaux. Néanmoins, ils constituent des œuvres à part entière, traitant un thème bien défini et possédant une véritable structure narrative. En 1987, après s'être interrompu quatre ans, Kiefer entreprend la création de véritables « livres-sculptures ». Entièrement faits de feuilles de plomb, les livres d'environ trois cents kilos chacun sont désormais destinés uniquement à

la contemplation. La création de livres de plomb — s'ajoutant aux livres de format régulier que Kiefer continue de produire — s'accompagne de l'abandon des thèmes germaniques. Les livres créés en 1987 « évoquent la mythologie égyptienne (*Isis, Isis et Osiris, la Nuit où Isis pleure, La Naissance du soleil*), l'Ancien Testament (*À travers la Mer rouge, le Passage de la mer rouge*), le thème des *Femmes de la Révolution* [...] et l'explosion du réacteur nucléaire de Tchernobyl (*Eau lourde et Vers le centre de la Terre*) » (Arasse 2007 : 164; ill. 61). Il est permis de croire que la correspondance entre l'usage du plomb et ce tournant dans la pratique de Kiefer n'est pas fortuite. La symbolique du plomb l'associe en effet à la métamorphose, puisqu'il compte parmi les sept métaux courants que les alchimistes transmutent en or. De plus, le plomb est associé, en astrologie comme en alchimie, à la mélancolie. Pourtant, Kiefer décrit volontiers le plomb comme « une matière spirituelle », possédant « sa propre vie », voire même « un esprit » (trad. libre, Kiefer dans Wright 2006 : 71). Il est probable que Kiefer lui attribue cette spiritualité en vertu de ses capacités métamorphiques, puisque l'or, ainsi que le spécifie Mark Rosenthal, représente « l'accomplissement de la "perfection éternelle... la Rédemption Universelle" » (1987 : 127). Aussi, faut-il penser que la mélancolie associée au plomb ne saurait, au regard de la pratique artistique de Kiefer, être synonyme de désespoir. De fait, le plomb intervient précisément dans l'art de Kiefer au point où le deuil s'accomplit. Aussi incarne-t-il tant en vertu de sa symbolique que de l'évolution de la pratique de Kiefer un moment de renaissance dans l'œuvre que représente l'avènement de thèmes inédits, de portée plus universelle, susceptibles de refonder l'héritage culturel et, par conséquent, une part de l'identité même de Kiefer, sur de nouvelles bases.

Représentatif de l'évolution et du réinvestissement artistiques des formes plus anciennes de l'œuvre, aussi bien que d'un processus de deuil ouvrant de nouvelles possibilités à l'avenir, le livre de plomb figure donc le troisième enjeu kieferien identifié par Paul Ardenne : « le pont que l'art se montre apte à jeter entre passé et présent » (Kiefer, Ardenne et Assouline 2007c : 159). De fait, le livre — par sa forme, par son récit, par sa capacité de transmission — représente, pour l'artiste, une « matérialis[ation] [du] temps qui passe » (Kiefer dans 2007c). La création de bibliothèques monumentales (*Zweistromland-The High Priestess*, 1989, ill. 62; *La Brisure des vases*, 1990, ill. 2, 25-26;

L'Ombre de la nuit, *Orage de roses* et *Horus*, 1998) permet d'évoquer plus précisément l'idée d'héritage culturel, et ce, d'autant plus que le traitement d'usure que Kiefer fait subir aux livres en les exposant aux intempéries et aux accidents leur confère l'allure de vestiges. Par ses dimensions, son poids (trois tonnes pour *La Brisure des vases*) et l'accumulation de livres vieillis qu'elle contient, la bibliothèque semble donc la dépositaire d'un savoir aussi ancien qu'inaccessible et une matérialisation de l'histoire. Si la bibliothèque ranime ainsi le thème mélancolique de la dépossession de l'origine — identitaire, culturelle et historique —, elle n'évoque cependant plus une généalogie allemande. À la représentation d'un passé clôt sur lui-même s'ajoute désormais l'évocation d'un futur chargé de promesses.

À cet égard, *La Brisure des vases* est particulièrement intéressante parce qu'elle conserve un rapport étroit avec l'histoire allemande récente tout en proposant un rapport critique au passé qui soit utile au présent. De plus, l'œuvre présente une élaboration parfaitement harmonieuse des formes et des matières avec la symbolique du thème. Aussi, l'appel à la critique est-il formulé à la fois formellement, thématiquement et matériellement. L'originalité de l'œuvre tient notamment du mythe invoqué. L'œuvre convoque la mythologie juive, plus précisément, le récit de la création du monde tel qu'écrit par le kabbaliste Isaac Luria au XVI^e siècle. Elle prolonge ainsi le déplacement thématique entamé avec la série Margaret/Sulamith. Pourtant, il ne s'agit plus de prendre le parti des victimes ou, du moins, seulement indirectement. *La Brisure des vases* ne raconte pas le génocide des juifs. Le judaïsme y est au contraire le symbole d'une possible renaissance. À cet égard, la manière dont cet intérêt pour la mythologie juive s'est manifesté chez Kiefer est particulièrement significative :

C'était en 1983 ou 1984 à Jérusalem. On m'avait demandé de faire une exposition. J'ai beaucoup appris de Martin Weil, le directeur du musée. Il m'a emmené le vendredi dans le quartier ultra-orthodoxe de Mea Shearim. Puis je me suis plongé dans l'œuvre de Gershom Scholem en allemand, dans la philosophie juive, dans les commentaires d'Isaac Luria sur la kabbale. [...] J'ai étudié le judaïsme comme quelqu'un qui est persuadé de ce qu'il y a au-dessus de nous une connexion qui nous dépasse. Si ça c'est être religieux, alors je le suis. Mais je ne crois pas à une religion exclusive, non plus qu'au rationalisme comme seul moyen de faire avancer les choses. Il est évident que nous dépendons de quelque chose que nous ne comprenons pas. Le Talmud de Babylone me séduit d'abord sur un plan esthétique : c'est un merveilleux palimpseste d'interprétations et de sens cachés ou encore incompris. Son adaptation permanente

me fascine. De même que les options de prophétie que contient la kabbale (dans Kiefer, Ardenne et Assouline 2007c).

L'œuvre de Kiefer, dès lors qu'elle prend un tournant plus métaphorique, ressemble à une sorte de Talmud fait œuvre d'art. Les livres de plomb, de par leur illisibilité, sont eux-mêmes une matérialisation de l'hermétisme des textes ésotériques. Ils invitent ainsi à une exégèse emblématique du travail de réflexion sur la culture que Kiefer revendique à travers sa propre pratique.

Cela étant, ils servent aussi l'exploitation d'un thème bien précis combiné à des matières et des écritures dont les associations ouvrent à de multiples interprétations. Ainsi, *La Brisure des vases* tire son titre du mythe kabbalistique de la création du monde fondé sur « la doctrine du *tsimtsum* (rétroaction, retrait), de la *chevirat ha-kehim* (brisure des vases) et du *tikkoun* (réparation) » (Strasser 2000 : 16). Le mythe veut que Dieu, de son nom In-fini (Ain-Soph ou « lumière supérieure »), se soit d'abord retiré en lui-même pour faire place à la création, puis réintégrer le monde sous la forme d'une émanation lumineuse créant dix vases, les Séphiroth, destinés à la contenir. Or, la puissance trop vive de la lumière vient à faire éclater sept vases dont les lumières s'échappent. Les morceaux des vases (*qlipoth*), épars avec les étincelles de lumière, évoquent, selon Gershom Scholem, la déportation des Juifs de Jérusalem vers Babylone et la diaspora (dans 2000 : 16). Selon le mythe, la responsabilité de la réparation incombe aux hommes, dont l'existence, dès lors, est vouée à un travail de reconstitution de l'unité perdue : « l'idée de l'exil apparaît donc comme une mission » (Scholem, cité dans 2000 : 16). L'évocation de cette mission peut à juste titre être interprétée comme une adresse secrète au peuple allemand, l'enjoignant à travailler à la reconstruction culturelle. Or, évidemment, le message formulé aussi bien formellement que symboliquement dans *La Brisure des vases* peut aussi bien être entendu par quiconque se montre réceptif à une invite, profondément humaniste, à prendre activement part à l'édification d'un monde commun. Seulement le mythe kabbalistique possède aussi la fonction de rappeler l'humilité à laquelle les hommes sont tenus jusque dans les tâches les plus importantes qui leur soient imparties. En évoquant cette double nécessité, *La Brisure des vases* propose ainsi de nouvelles bases aux idéaux *post-modernes*.

Cet appel à une remise en question de l'idéologie du progrès au profit d'une pensée plus vigilante de l'avenir s'incarne dans la matière même de l'œuvre. Celle-ci reproduit l'idée de la brisure : de la trentaine de livres disposés dans l'étagère en fer s'échappent des morceaux de verre et des fils de cuivre qui se répandent sur le sol. Un demi-disque de verre sur lequel est inscrit *Ain-Soph* surplombe l'installation, tandis que des bandelettes de plomb reliées au demi-disque par des fils de cuivre portent chacune une inscription correspondant au nom d'un des sept vases brisés. L'association des matières et des formes évoquent cependant bien plus que le bris des vases. Elle représente également un processus alchimique qui résonne étrangement avec le mythe juif. L'or, ainsi que l'explique Kiefer, symbolise le but du processus alchimique et, en ce sens, « l'or, c'est la lumière » (dans Kiefer et al. 2007a : 30). Quant au plomb, il correspond au *Nigredo*, soit l'étape de transformation de la matière de base que Kiefer associe à la terre. Or, « le manichéisme dit qu'il faut extraire les étincelles de lumière de la terre pour les monter dans les hauteurs » (dans 2007a : 31). De fait, le mythe manichéen de la création du monde est fondé sur une croyance similaire à celle de la Kabbale. Elle veut que Dieu, qui est lumière, ait dû combattre le royaume des Ténèbres en envoyant cinq émanations lumineuses qui y furent piégées. Le mythe se poursuit dans une quête divine de récupération de la lumière qui donne son sens à l'existence humaine : les hommes, fils de Dieu par leur intelligence, doivent tendre à l'élévation spirituelle afin de retourner vers la lumière à l'heure de leur mort (Puech 2007). Ces trois récits de la (re)création d'une pureté originelle sont autant de métaphores de la quête identitaire de Kiefer enracinée dans la mélancolie de la perte. La représentation matérielle de la brisure des vases devient ainsi l'allégorie de la condition historique et culturelle allemande post-Auschwitz. Si le plomb rend compte de l'inaccessibilité de l'héritage, autrement dit, de la part germanique de l'œuvre, le verre brisé représente métaphoriquement un présent déraciné, fragmenté et un futur à reconstruire. En exterminant les Juifs, rappelle Kiefer, « les Allemands se sont coupés de la moitié de leur culture, ils se sont handicapés. Une chose, c'est l'holocauste, l'autre, c'est cette coupure de soi. [...] Il est émouvant pour moi de pouvoir dans mon travail, à ma petite échelle, réinstaller, récupérer, refaire cette unité [...] : réconcilier l'identité allemande avec son passé antérieur au nazisme » (Kiefer dans 2007a : 32). La quête juive, incarnée dans le verre brisé, devient ainsi la métaphore de l'aliénation culturelle allemande, la tâche de

réparation signifiant tout à la fois l'entreprise artistique de Kiefer, son entreprise de reconstruction identitaire et, par extension, celle qui incombe à son peuple.

À travers ce savant assemblage de thèmes mythiques, alchimiques et historiques, l'œuvre de Kiefer fait la démonstration de sa capacité à aborder l'histoire de manière nietzschéenne, c'est-à-dire, de manière critique. Dans sa seconde considération inactuelle, le philosophe allemand défend qu'il s'agit de la seule manière de faire de l'histoire une connaissance au service du présent (Nietzsche 1990 : 113-114). Dans cette perspective, les mythes représentent une ressource inestimable afin de comprendre les fractures du présent et envisager l'avenir, pour qui accepte de « retravailler et poursuivre les mythes plutôt que de leur donner corps » (Kiefer dans Kiefer, Ardenne et Assouline 2007c). En regard de l'histoire récente de l'Allemagne, le réemploi du mythe juif de la brisure des vases présente le triple intérêt de s'offrir comme une leçon d'humilité à l'humanité, un rappel de la capacité du passé de donner sens au présent et une revendication du potentiel « messianique » ou prometteur du présent. Si les bibliothèques de Kiefer incarnent un moment de renaissance dans son œuvre, elles représentent donc, également, une profession d'espoir pour la culture allemande.

Conclusion : Des livres à l'épreuve du temps

Le livre a pu être le symbole de la quête mélancolique du savoir absolu, il n'est plus aujourd'hui, force est de le reconnaître, l'emblème d'idéaux transcendants. Du franquisme aux années 2000, les sociétés européennes se sont radicalement transformées. Tàpies, Parmiggiani et Kiefer sont les témoins de ses transformations. Que ce soit en Catalogne, en Italie ou en Allemagne, dans un contexte de dictature, de résistance ou d'amnésie, les trois artistes ont connu la déchéance de cultures échafaudées à force d'étude patiente des œuvres anciennes, d'aspiration au génie et au progrès humain. C'est le sens même de la mélancolie, qui depuis l'Antiquité sert de soubassement aux ambitions humaines, qu'ils ont vu briser. Aussi n'est-il pas étonnant que ce soit à même cette mélancolie que les artistes aient façonné le sens de leur engagement artistique : mélancolie à réactiver et mélancolie de ce qui n'est plus, tout à la fois. L'épreuve de la rupture, Tàpies, Parmiggiani et Kiefer l'ont connue : elle s'incarne dans ces écritures cunéiformes indéchiffrables; les empreintes

de bibliothèques qu'on imagine brûlées; ou ce verre brisé qui s'échappe en mille morceaux de livres trop lourds pour être encore lus. Ces artistes ont conscience qu'un monde commun ne saurait plus se recréer à l'identique. C'est en tant qu'humanistes et en tant que visionnaires qu'ils cherchent à créer des formes qui inspirent la réflexion, comme savaient le faire les grandes œuvres, tout en aménageant une ouverture nécessaire quant au sens de ce qu'un monde commun pourrait signifier pour les sociétés de cette ère nouvelle que nous nommons, aujourd'hui, le présentisme.

CHAPITRE III

DES PROFONDEURS DU PRÉSENT

Critique et pensée du monde commun

Une ruine, une empreinte, un monument : façons d'assurer une survivance, façons de refuser l'engloutissement présentiste en sublimant les repentirs du temps. Les œuvres de Tàpies, Parmiggiani et Kiefer sont éminemment paradoxales, car ce ne sont pas les choses elles-mêmes qu'elles cherchent à préserver, mais leur passage. De là leur nature résistante, cette idée du passage ayant apparemment déserté nos sociétés contemporaines. Ceci peut sembler contradictoire : d'aucuns ont souligné que nous vivons à l'heure d'un éternel présent où le développement et le renouveau ne cessent de s'autoengendrer au point que tout ne semble jamais *que passer*. Privé de repères ancestraux, dépourvu de foi en un avenir meilleur, le présent devient l'unique horizon de nos projets et de nos investissements. Nos espoirs contemplent la durée comme une vieille robe du soir. Rien de commun en effet entre ces choses qui *passent* et celles qui ne font *que passer*. Ces dernières n'ont pas le temps d'être observées, goûtées, d'inscrire un souvenir durable en nous. Rien de « tragique » dans ce passage incognito. Les choses que l'on sent passer sont celles qui blessent, celles qui portent en elles l'aura de notre finitude. Voilà la marque que tentent d'infliger *Calligraphie*, *Sculpture d'ombre* et *La Brisure des vases* à notre présentisme, voilà leur visée critique. Il y a là comme la revendication de ce que Sylviane Agacinski nomme une « éthique de l'éphémère » fondée sur « l'assomption de [la] finitude et de [la] contingence humaine » (2000 : 28) plutôt que sur un abandon aveugle à la folle succession des instants. Si l'éphémérité des choses est la marque de notre présent, la mort demeure sa tache aveugle. Représenter la fragilité de la durée humaine, c'est donc rappeler notre appartenance profonde à un rythme étranger aux artifices du présentisme.

Pour éclairer ce paradoxe et sa fonction critique, nous examinerons d'abord les points communs — manière, efficacité et visée — de la critique élaborée dans les œuvres de Tàpies, Parmiggiani et Kiefer en rappelant les fondements de leur pratique artistique. Nous nous pencherons ensuite sur le phénomène du présentisme auquel semble réagir leur œuvre en exposant les aspects historiques, sociaux, économiques, politiques et culturels que condense la notion. Nous verrons ensuite comment l'*éthos* présentiste infuse les pratiques artistiques. Les œuvres d'art étant souvent symptomatiques de l'*éthos* de la société dans laquelle elles éclosent, elles révèlent à la fois ses modes perceptuels ou sensitifs et les limites de ses propositions de sens. Ainsi, l'art de la tendance néo-humaniste, comme le qualifie Jacques Rancière, se plie dans ses pratiques à la sensibilité présentiste et s'y oppose tout à la fois, en proposant de retisser le lien social décousu. Les œuvres de Tàpies, Parmiggiani et Kiefer peuvent être rattachées à cette tendance artistique de par leur mélancolie d'un monde commun autant que par leur tendance au mystère. L'intrigant est que Jacques Rancière dénonce en partie la valeur critique de ces propositions artistiques en les associant à la nouvelle doxa qu'il identifie dans la pensée occidentale contemporaine. Cette doxa, il la nomme « consensus ». Elle témoigne d'un tournant éthique dont l'avènement peut être superposé à la naissance du présentisme. Découvrir la portée critique des œuvres de Tàpies, Parmiggiani et Kiefer impliquera dès lors de confronter la mise en œuvre de leur critique à celle de l'art « consensuel » et, ultimement, de s'interroger sur les limites de la pensée de Rancière. Au cœur de cette étude, une intuition : la mélancolie contient les ferments d'une vie humainement vécue. Être attentif à sa contemporanéité, c'est peut-être commencer à (re)penser un monde commun.

3.1 Des vertus critiques de l'œuvre d'art

Les livres illisibles de Tàpies, Parmiggiani et Kiefer nous sont apparus jusqu'à maintenant comme la combinaison d'une symbolique mélancolique teintée de désillusion et d'une pensée historique élaborant par un humanisme attentif à la perte une réponse artistique à certaines catastrophes culturelles. La portée critique des œuvres s'est alors révélée à travers la lucidité d'un constat historique, vouant l'artiste à trouver dans les signes de la finitude les promesses d'un nouvel humanisme. Reste cependant à éclairer le fonctionnement même de la critique, soit les stratégies communicatives employées par les

artistes. De fait, la communauté d'esprit entre les formulations critiques propre à chacun s'exprime d'abord dans les rapports qu'ils établissent entre la forme, l'intention et la symbolique impliquées dans leur œuvre. Cette attention à l'harmonie des formes et des contenus les distingue notamment des formes d'art dites « engagées » auxquelles pourtant semble réservé le monopole de la critique. En comparant les stratégies de Tàpies, Kiefer et Parmiggiani à celles des artistes fondateurs de l'Action terroriste socialement acceptable, nous révélerons l'originalité de la critique de ces premiers. Nous verrons que la fonction critique des œuvres est le fruit d'une manière nouvelle de penser la représentation, d'une efficacité sémantique fondée sur le mystère et d'une visée critique prenant pour objet l'intransmissibilité d'un héritage culturel. Aux abords d'une mélancolie nouvelle éclot ainsi une orthographe singulière de la critique.

Cette orthographe consiste en une manière d'articuler ou de mettre en œuvre artistiquement la critique. En effet, l'efficacité d'une critique tient beaucoup à la manière dont elle est formulée. Chacun sait qu'un même message peut provoquer un effet radicalement différent selon les mots et le ton choisis. En ce sens, l'« intonation » artistique se rapporterait à l'ensemble des moyens voués à la représentation. Toutefois, l'erreur consiste à croire qu'un art est critique à la mesure de sa *rupture* avec la représentation. Il s'identifie alors à l'action directe *dans* ou *sur* le réel. Cette croyance n'est pas nouvelle; elle a fait les beaux jours du happening, de la performance, de groupes tels le Living Theater ou Fluxus, de pratiques comme le land art et l'arte povera. À l'heure actuelle, les tenants de l'art relationnel sont parmi les principaux adhérents de cette philosophie soucieuse de réconcilier l'art et la vie, voire de faire disparaître celui-là dans celle-ci. Nicolas Bourriaud, principal théoricien de l'art relationnel, définit ainsi cette tendance : « [un] ensemble de pratiques artistiques qui prennent comme point de départ théorique et pratique l'ensemble des relations humaines et leur contexte social, plutôt qu'un espace autonome et privatif » (cité par Uzel 2002 : 268). Selon Jean-Philippe Uzel, les artistes de la tendance relationnelle se distingueraient, dans le champ de l'art critique, par leur volonté d'être « *seulement* convivial, toute dimension revendicatrice ayant disparu » (2002 : 269). À la croisée de l'art relationnel, dont la dimension politique se teinte paradoxalement d'« apolitisme » (2002 : 269) et de l'art politique de performance ou

d'intervention, qui jouit toujours d'une grande attention sur la scène artistique, nous trouvons des pratiques comme celles de l'ATSA, l'Action terroriste socialement acceptable, dont le nom indique bien sa double allégeance à la tendance revendicatrice comme à la tendance de l'art de rencontre favorisant le partage et « la bonne humeur » (2002 : 269). En effet, les artistes Pierre Allard et Annie Roy prônent tantôt le rassemblement en organisant une fête publique combinant soupe populaire et manifestations artistiques variées (*États d'urgence*, 1998-2010) et tantôt l'engagement citoyen contre le réchauffement climatique et la pollution en présentant sur la place publique des carcasses de VUS (véhicules utilitaires sport; *Attentats #1-12*, 2003-2006) ayant subi une explosion (ill. 63)¹⁰. Il s'agit alors, dans la plus pure tradition de l'art politique, de *conscientiser* les spectateurs aux « effets pervers de la vénération des véhicules énergivores » (ATSA s.d.a). Les manifestations et événements de l'ATSA constituent donc un exemple de choix pour réfléchir sur l'ensemble des motivations et des moyens qui sous-tendent les pratiques artistiques critiques d'aujourd'hui.

Ce que les manifestations de l'ATSA font voir, c'est la volonté commune à l'art relationnel comme à l'art dit « engagé » de dissoudre les frontières qui séparent le monde de l'art de ses spectateurs ou de semer un caillou dans l'engrenage de la hiérarchisation sociale. Pourtant, cette ambition ne vaut qu'à hiérarchiser, très précisément, l'art et le réel, comme deux entités conflictuelles. Dans *Le spectateur émancipé* (2008), un recueil d'essais consacrés à l'art critique, Jacques Rancière a démontré les truismes contenus dans les présupposés de l'art d'intervention, notamment son opposition entre l'art et le réel. De fait, cette conception de la représentation reprend la condamnation platonicienne des images, réduisant celles-ci à de vulgaires copies des choses réelles, pour ensuite les opposer à la réalité de l'action politique. Or, explique Rancière,

il n'y a pas de monde réel qui serait le dehors de l'art. Il y a des plis et des replis du tissu sensible commun où se joignent et se disjoignent la politique de l'esthétique et l'esthétique de la politique. Il n'y a pas de réel en soi, mais des configurations de ce qui est donné comme notre réel, comme l'objet de nos perceptions, de nos pensées et de

¹⁰ L'œuvre comprend également une bande sonore et un vidéo manifeste. Les artistes sont sur place pour discuter avec les passants et les sensibiliser à leur cause. Douze attentats ont été « perpétrés ». Lors des deux dernières interventions, les citoyens ont été invités à participer à l'événement en distribuant des « constats d'infraction citoyenne » sur les parebrises des VUS garés en ville.

nos interventions. Le réel est toujours l'objet d'une fiction, c'est-à-dire d'une construction de l'espace où se nouent le visible, le dicible et le faisable. C'est la fiction dominante, la fiction consensuelle, qui dénie son caractère de fiction en se faisant passer pour le réel lui-même et en traçant une ligne de partage simple entre le domaine des représentations et des apparences, des opinions et des utopies. La fiction artistique comme l'action politique creusent ce réel, elles le fracturent et le multiplient sur un mode polémique (2008 : 84).

Au demeurant, la proposition de l'ATSA se présente paradoxalement comme une remise en question de ce qui lui permet pourtant de se revendiquer comme œuvre d'art : la fiction.

Radicalement opposés à la stratégie critique de l'ATSA sont les procédés d'Antoni Tàpies, Claudio Parmiggiani et Anselm Kiefer. Ces trois artistes partagent la conviction que l'engagement politique de l'art vise la transformation du visible et que celle-ci ne peut se réaliser que par la mise en œuvre de moyens formels inédits. Rappelons d'ailleurs le tournant décisif que prit la pratique de Tàpies et Kiefer, lorsqu'ils décidèrent d'intégrer la matière, puis les mots dans l'espace du tableau, créant ainsi une forme hybride entre sculpture, peinture et, parfois, poésie. Pour Tàpies, il s'agissait, de rendre sensibles des idées, de suggérer, par exemple, la valeur des choses les plus humbles, en les arrachant au réel pour les *re-présenter* dans l'espace « sacré » du tableau. En un sens littéralement contraire aux pratiques d'intervention, Tàpies utilise pleinement la surface auratique et méditative du tableau pour transfigurer le réel et, en l'occurrence, offrir un espace poétique au texte illisible, consacrer un espace de communication à l'intransmissible. L'artiste joue alors des paradoxes artistiques pour suggérer une nouvelle appréhension du monde. La même cohérence entre matière et sens, le même jeu sur l'éloquence du silence incarné dans le livre rendu illisible par la matière, se retrouve dans l'usage de l'« ombre » que fait Parmiggiani pour suggérer l'importance de la doublure métaphysique ou spirituelle du réel ou dans le contraste du plomb et du verre auquel recourt Kiefer pour figurer la dualité de l'héritage culturel allemand et la nécessité du colmatage. Antoni Tàpies, de vingt ans l'aîné des deux autres artistes, résume sous une plume exhalant l'influence des manifestes d'avant-garde, la vision politique que sous-tend leur travail : « Puisqu'il s'agit de construire une nouvelle vision de la réalité et de gagner peu à peu du terrain sur l'obscurité qui nous entoure, nous ne pouvons pas nous satisfaire de la manipulation de formes usées, périmées : à un contenu nouveau doit nécessairement correspondre une forme nouvelle »

(1974 : 62). Il y a loin de l'opposition entre l'art et le réel présupposée par l'ATSA et les autres formes d'art relationnel ou engagé : « peindre, c'est aussi créer la réalité », affirme Tàpies (1974 : 86); « il n'y a aucune séparation entre réalité et irréalité, rationalité et irrationalité, logique et illogique, monde physique et monde métaphysique », dira à son tour Parmiggiani, « l'un existe en fonction de l'autre » (dans Parmiggiani, Bernard et Recht 1988 : 118).

Aussi, toute action artistique est une organisation du sensible chargée de le mettre en représentation, de le donner à voir autrement. Cela implique bien entendu l'efficacité d'une distance entre l'art et son objet, distance où précisément vient prendre la critique. Cette distance, Rancière l'identifie à un « dissensus » (2008 : 84-85), un terme qui rend bien compte de la fonction politique de la distance critique. Toutefois, en se faisant passer pour le réel, l'art sape son propre pouvoir dissensuel. Il en va ainsi des *États d'urgence* qui manifestent la volonté de « supprimer cette médiation entre un art producteur de dispositifs visuels et une transformation des rapports sociaux » (Rancière 2008 : 77)¹¹. Or, d'une part, le projet de cette suppression présume grandement de son pouvoir de persuasion auprès des spectateurs. À ce propos, Rancière a bien soulevé qu'« on ne passe pas de la vision d'un spectacle à une compréhension du monde et d'une compréhension intellectuelle à une décision d'action » (Rancière 2008 : 74). D'autre part, l'art ne peut *à la fois* critiquer, c'est-à-dire rendre visible une chose inaperçue par le fait d'une représentation, *et* s'engager activement dans le réel, soit refuser la représentation. À preuve, pointe Rancière, l'efficacité de l'intervention « ne vaut qu'à être vue », c'est-à-dire à ce que « la production de liens sociaux dans l'espace public se voit pourvue d'une forme

¹¹ La question de la « transformation des rapports sociaux » est au cœur de la pratique de l'art relationnel à laquelle Rancière réfère ici. Nicolas Bourriaud, principal théoricien de cette tendance, défend la thèse voulant que « le travail de l'art, dans ses formes nouvelles, a dépassé l'ancienne production d'objets à voir » (Rancière, 2008 : 77). L'art relationnel travaillerait donc à produire « directement des "rapports au monde", donc des formes actives de communauté » (2008 : 77). Citant Bourriaud, Rancière explique que « cette production peut aujourd'hui englober "les meetings, les rendez-vous, les manifestations, les différents types de collaborations entre personnes, les jeux, les fêtes, les lieux de convivialité, bref, l'ensemble des modes de la rencontre et de l'invention de relations" » (Rancière, 2008 : 77-78). Le « mandat » de l'ATSA s'énonce en des termes semblables. Nous y trouvons, par exemple, les propositions suivantes : « L'ATSA mise sur sa qualité artistique, un imaginaire ludique et percutant, une visibilité médiatique et un discours basé sur une documentation bien fondée, afin de *rassembler* le public et les médias et *d'encourager le plus grand nombre à jouer son rôle citoyen et à participer activement au mieux-être de la société* » (nous soulignons, ATSA s.d.b).

artistique spectaculaire » (2008 : 78). Autrement dit : n'est critique que l'intervention jouant de l'efficacité d'une distance représentative par rapport au réel.

Le succès de la critique dépend donc d'un écart entre l'image, l'action ou le discours et la réalité auxquels ils réfèrent. L'ATSA propose de réduire au minimum cette distance, croyant convaincre le spectateur de ses arguments en le confrontant, dans l'espace public, à un événement apparemment dénué de toute intention artistique. À l'inverse, l'efficacité de la critique est pensée par Tàpies, Parmiggiani et Kiefer, comme celle d'un mystère, offrant à la contemplation un objet évocateur et déroutant. Que ce soit par l'hermétisme des signes, leur présence brute, décontextualisée; la création d'images spectrales, comme *acheiropoïètes*; ou l'assemblage symbolique entre des matières, des références kabbalistiques et des livres, Tàpies, Parmiggiani et Kiefer construisent des images évocatrices et énigmatiques, invitant à la méditation. En ce sens, les propositions des trois artistes apparaissent unies par leur volonté d'ouverture sémantique. La position de Kiefer, à cet effet, est très claire :

On m'interroge toujours sur la signification de mes œuvres. Ma réponse, c'est que chacun doit regarder comme il l'entend, sans qu'il me faille donner une quelconque interprétation. Mes œuvres n'étant pas abstraites, elles ne requièrent aucune connaissance particulière. Chacun voit ce qu'il veut voir, avance son interprétation, et ça, pour l'artiste, c'est plus intéressant que de dispenser ses propres commentaires. Il s'agit non pas d'essayer de comprendre ce que je veux dire, mais de regarder avec son système de réflexion, avec son histoire personnelle. Je demande à chaque spectateur de finir l'œuvre. Car l'œuvre n'est jamais terminée, c'est le regard de l'autre qui la complète (dans Kiefer, Cohn et al. 2007b : 21).

De cette affirmation ressortent deux éléments importants. D'une part, l'effacement de l'artiste n'est pas pensé comme une sortie de l'art vers le réel, mais au contraire, comme un accroissement de sa charge poétique, à laquelle réfère implicitement Kiefer lorsqu'il évoque l'ouverture sémantique de l'œuvre. D'autre part, l'idée même que le spectateur ait à compléter l'œuvre implique que celle-ci se présente comme un objet plurivoque, offert à la réflexion. Elle suppose donc que la contemplation à laquelle se livre le spectateur n'est pas une activité passive, mais plutôt un « travail » (Rancière 2000). Il s'agit là d'une façon complètement étrangère à celle de l'ATSA d'envisager la fonction critique de l'œuvre. Il ne s'agit plus de confronter un spectateur présumé ignorant et passif à une réalité dont il

serait inconscient. Pour autant, l'artiste n'abandonne pas son rôle d'agent créateur et critique; il poursuit un objectif évident. L'évidence d'une disparition, le jeu entre le visible et l'invisible, parfois les signes d'une histoire ou d'un mythe réels invitent à une réflexion mélancolique sur le fini et l'infini. Or, l'œuvre ne tire pas son efficace d'offrir un enseignement, mais plutôt de son « silence » : « silence est aujourd'hui un mot subversif et il est subversif parce qu'il est un espace méditatif » (Parmiggiani, dans Parmiggiani et Amic 2003c : 72). Rancière a résumé éloquemment semblable approche artistique :

Les artistes, comme les chercheurs, construisent la scène où la manifestation et l'effet de leurs compétences sont exposés, rendus incertains dans les termes de l'idiome nouveau qui traduit une nouvelle aventure intellectuelle. L'effet de l'idiome ne peut être anticipé. Il demande des spectateurs qui jouent le rôle d'interprètes actifs, qui élaborent leur propre traduction pour s'approprier l'"histoire" et en faire leur propre histoire. (Rancière 2008 : 28)

En des termes remarquablement semblables à ceux employés par Kiefer, Rancière décrit un travail dont la formulation esthétique participe pleinement de sa dimension critique. Cette « forme esthétique avec des racines profondes dans une forme éthique » (Parmiggiani, dans Devolder 1992 : 11) qu'est le mystère trouve donc sa puissance critique à défendre un espace spirituel.

Si les moyens formels et les moyens de communication de l'œuvre sont indissociables de sa visée critique, il semble qu'en cherchant à minimiser l'écart nécessaire à la critique tout en revendiquant leur statut artistique, certaines interventions confondent les moyens avec les fins. C'est le cas des *Attentats* de l'ATSA, exposant des véhicules incendiés qui ressemblent moins à une « mise en scène hyper réaliste d'attentat terroriste » (ATSA s.d.a) qu'au genre de manifestations orchestrées par des groupes écologiques tels Greenpeace. Pourtant, leur mise en oeuvre repose, encore, sur la supposition d'un rapport d'immédiateté entre l'action spectaculaire et le « changement des mentalités » (ATSA s.d.c). À ce propos, Rancière formule des observations aussi justes que catégoriques : « comme nul dans notre monde n'est assez distrait pour avoir besoin qu'on [...] lui fasse remarquer [le pouvoir de la marchandise] 'ou les dommages environnementaux causés par des véhicules énergivores, pourrions-nous ajouter], le mécanisme tourne sur lui-même et joue de l'indécidabilité même de son dispositif » (2008 : 76). Cela étant, l'action de l'ATSA ne se

limite pas à l'exhibition de l'« œuvre ». Le VUS détruit sert pour ainsi dire d'« appât » pour communiquer directement la proposition critique par le discours (vidéo, bande sonore, présence des artistes), ce qui suppose également que le spectateur découvre l'intention artistique de l'action. Or, il est douteux qu'avec son kiosque et sa bande sonore, l'intervention parvienne à attirer l'attention de ceux à qui elle prétend faire la leçon (les conducteurs de VUS) et qui tendent à fuir les manifestations à tendance écologistes les pointant du doigt. Cela étant, le sacrifice du réel à l'art demeure, quant à lui, loin de garantir ne serait-ce que la sympathie des curieux à la cause sociale ou environnementale prétendument défendue, le statut de celle-ci devenant dès lors moins que certain; car du moment que l'intervention, *a priori* indiscernable du travail quotidien des groupes militants environnementalistes, s'affirme comme manifestation artistique, sa justification change du tout au tout : la problématique écologique se révèle n'être plus que le théâtre où l'art et ses revendications politiques se mettent en scène. Les moyens se retournant contre les fins, la proposition artistique dévoile alors une tautologie — la politique de l'art, c'est de défendre l'art politique — là où elle souhaitait mettre en valeur et défendre une cause sociale.

C'est pourtant à ce genre d'interventions dans le réel et de revendications d'une sortie de l'art qu'est le plus souvent associé l'art dit « engagé », et ce, depuis la fin des années soixante. En témoigne un texte rédigé par Tàpies en 1969 s'expliquant contre un « Refus de l'art transcendantal » :

Peut-être, soit dit en passant, serait-il davantage d'actualité, de se poser sur le pop'art, les happenings ou le Living Theater les questions que soulève Marcuse lui-même. D'après lui, ces manifestations artistiques se trouvent dans une impasse et sont de plus en plus intégrées au marché; "car elles suscitent chez nous une identification immédiate aux acteurs et une reconnaissance chez les protagonistes de nos sympathies et de nos antipathies coutumières", ce qui laisse l'univers quotidien sauf de toute rupture, alors qu'un art d'avant-garde devrait précisément tendre à modifier et à surpasser la réalité quotidienne. Nous pourrions ajouter que ces mouvements, par un excès d'assimilation aux scènes et aux objets de la vie courante, ont, faute de l'indispensable distanciation artistique, tout perdu de leur valeur d'"icône" (1974 : 231).

Les propos de Marcuse et Tàpies rejoignent en tous points les observations précédentes quant à la distance critique nécessaire à l'efficacité de l'œuvre. Cependant, les mots de Tàpies ajoutent une idée surprenante : la fonction critique de l'œuvre passerait par sa valeur d'icône. Ne s'agit-il pas précisément de ce contre quoi l'art contemporain a tâché de

s'élever ? Les technologies modernes telles la photographie n'auraient-elles pas, à en croire Walter Benjamin (2000b et 2000e), anéanti l'aura de l'œuvre ? L'enjeu de l'art de Tàpies, comme de Parmiggiani et Kiefer, est de prouver que non. L'expérience vécue du dogmatisme et de la répression culturelle; des entreprises systématisant l'amnésie historique et collective; ou de la fin d'une tradition éducationnelle humaniste ont respectivement conduit Tàpies, Kiefer et Parmiggiani à défendre des valeurs humanistes aujourd'hui démodées. Or, plutôt que de revendiquer publiquement une transformation des priorités sociales, ces artistes proposent, par l'œuvre d'art, de retrouver l'expérience désuète de la contemplation. Par-delà de la revendication du statut « iconique » de l'œuvre, la critique vise donc un problème d'ordre existentiel :

Si on produit une chose dans l'ordre du visible, il faut réfléchir à une situation qui déborde l'histoire de l'art, qui tient à un sentiment existentiel, ou à l'histoire du monde. Mon but n'est pas de révolutionner l'histoire de l'art. Cela ne m'intéresse pas. À mes yeux, l'histoire de l'art n'est pas une chose sur laquelle on peut travailler : ça vient après, quand on a fait quelque chose. On ne peut pas l'avoir comme but. Je travaille à quelque chose à la fois de plus intime et de plus général. (Kiefer dans Comment 1996 : 25)

Les remarques de Kiefer laissent entendre qu'il est dans la nature même de l'art d'être politique, c'est-à-dire de réagir et réfléchir à une manière d'être-au-monde. En même temps, l'art a pour tâche d'évoquer l'histoire universelle. Ces deux exigences de l'œuvre d'art se nouent en un problème de nature temporelle : la capacité de l'art de réunir dans le même espace-temps, la sensibilité de ses contemporains et des fragments d'histoires particulières, parfois anciennes, de sociétés disparues ou étrangères. Ainsi, la politique de l'œuvre d'art doit d'abord son efficacité à sa sensibilité à l'égard du régime d'historicité dans lequel elle s'inscrit et qui implique la manière dont une société se projette dans l'avenir et dont elle intègre des éléments de tradition et d'histoire à son identité. Nous croyons que les livres illisibles réagissent précisément à une dévalorisation d'un héritage culturel symptomatique d'un changement de régime d'historicité spécifique, soit l'avènement de ce que François Hartog (2003) a nommé le présentisme. Par conséquent, ce n'est qu'en examinant la récente transformation des rapports du présent avec les catégories du passé et de l'avenir, que nous pourrions entrevoir l'origine du déficit de transmission historique et culturelle dont Tàpies, Kiefer et Parmiggiani se font les témoins circonspects.

3.2 Du présentisme

Il serait donc un tournant dans l'histoire moderne où la confiance dans les valeurs humanistes aurait subi un revers. Eric-Emmanuel Schmitt a dit, déjà (cf. Bureau 2005), qu'il importait de vivre chaque jour « comme s'il était le premier » : c'est là une formulation étonnante pour un écrivain contemporain et qui possède justement le mérite d'attirer l'attention sur tout ce qui l'en sépare du dicton populaire « vivre comme si c'était le dernier jour ». La métaphore du premier jour est une manière de signifier le « possible » et, évoquant implicitement l'enfance, en appelle à la capacité d'émerveillement autant qu'à l'inscription dans une histoire familiale ou, plus généralement, commune; au contraire, le dernier jour, suppose l'expression courante, implique que l'adulte, sinon l'enfant, doit vivre intensément, savourer chaque instant, tenter de réaliser ses propres rêves, autrement dit, *profiter* du temps qui lui est imparti. La première image rappelle la notion kantienne du sublime que Rogozinski, rappelons-le, rapproche d'une *naissance* (cf. *supra* : 34); la seconde évoque les prédictions de Tocqueville quant à l'avenir des sociétés démocratiques : « au milieu de ces fluctuations perpétuelles du sort, le présent grandit; il cache l'avenir qui s'efface et les hommes ne veulent songer qu'au lendemain » (t. 2, 1981 : 188), c'est-à-dire assouvir les désirs et nécessités du présent et d'un futur rapproché au détriment d'un avenir jugé incertain. C'est ce changement de paradigme que condense la notion de présentisme. S'il fut créé par un historien, le concept de présentisme enchâsse néanmoins un ensemble de phénomènes sociaux, économiques, politiques et culturels qui seront le sujet des pages qui suivent. À côté des concepts plus courants de modernité, de postmodernité et, maintenant, d'hypermodernité, la notion de présentisme permet de penser plus précisément le temps vécu au sein d'une société donnée, celui dont les œuvres d'art, ainsi que nous l'avons vu au premier chapitre, sont les symptômes.

3.2.1 Un nouveau régime d'historicité

Proposé par l'historien François Hartog en 2003, le concept de présentisme s'inscrit dans une réflexion menée pendant près d'une vingtaine d'années par l'auteur de *Régimes d'historicité, présentisme et expériences du temps*. Cette réflexion porte, comme l'indique le titre de l'ouvrage, sur la question des « régimes d'historicité ». Le concept a essentiellement une vertu opératoire : au recours plus courant d'« ordre du temps », dont Krzysztof Pomian a

fait le titre d'un ouvrage important (1984), celui de « régime d'historicité » sert d'adjuvant en proposant un découpage fondé sur la « modalité de conscience de soi d'une communauté humaine » (Hartog 2003 : 19). Cette modalité s'exprime dans la manière dont une société donnée articule le passé, le présent et le futur. Là où l'ordre du temps transmet l'idée d'un mouvement « impérieux » dont les individus n'auraient pas conscience (2003 : 11), le régime d'historicité se veut plus anthropologique et s'intéresse aux « tensions existant entre champ d'expérience et horizon d'attente » (2003 : 19), concepts que Hartog reprend à l'historien Reinhart Koselleck¹². Plusieurs régimes d'historicité peuvent donc coexister en diverses communautés sur la planète comme le régime héroïque chez les Fidjiens coïncide avec le régime moderne chez les Européens (2003 : 33-51). Ils peuvent également se succéder au sein d'une même tradition culturelle. Il en va ainsi du régime héroïque « épique » au temps d'Homère auquel se substitue le régime chrétien au temps d'Augustin (2003 : 53-75). Ils peuvent, enfin, traverser les époques parallèlement à d'autres régimes. Ce fût le cas de l'*historia magistra vitae*, l'histoire dispensatrice d'exemples qui, pensée par Cicéron à l'époque classique, régna sur le monde occidental séculier jusqu'au 18^e siècle (Koselleck 2004).

Identifier ces régimes d'historicité, indique Hartog, implique d'être attentif à ce que Hannah Arendt nomme la « brèche » entre le passé et le futur. Dans la préface à *La crise de la culture* (1972), la philosophe pose ainsi que l'expérience historique ne saurait être conçue que comme discontinuité temporelle¹³. Cette discontinuité, suggère-t-elle, est vécue comme la jonction d'un « parallélogramme de forces » (1972 : 22). Ces forces sont celles, antagonistes, du passé et du futur et, émergeant de la brèche à leur rencontre, chaque fois

¹² Pour un approfondissement des concepts, se référer à l'ouvrage de Koselleck *Futures Past : on the semantics of historical time* (2004 : 255-275). Nous en relevons ici les passages parmi les plus significatifs : « Le passé et le futur ne coïncident jamais, ou seulement assez pour qu'une attente puisse être dans son entièreté déduite d'une expérience. Une expérience déjà faite est aussi complète que ses occasions sont passées; ce qui est à réaliser dans le futur, lequel est anticipé sous la forme d'une attente, est dispersé parmi une infinité d'extensions temporelles » (trad. libre, 2004 : 260); « En bref : c'est la tension entre l'expérience et l'attente qui, sous des réagencements continuels, apporte de nouvelles résolutions et à travers ceci génère le temps historique » (trad. libre, 2004 : 262).

¹³ Arendt explique : « Du point de vue de l'homme, qui vit toujours dans l'intervalle entre le passé et le futur, le temps n'est pas un continuum, un flux ininterrompu; il est brisé au milieu, au point où "il" se tient; et "son" lieu n'est pas le présent tel que nous le comprenons habituellement mais plutôt une brèche dans le temps que "son" constant combat, "sa" résistance au passé et au futur fait exister » (1972 : 21).

unique, celle de la pensée humaine qui, les surplombant, est en mesure de les juger. La brèche décrit donc l'événement de la *pensée*, « ce petit tracé de non-temps [...] inscrit à l'intérieur de l'espace-temps des mortels et dans lequel le cours des pensées, du souvenir et de l'attente sauve tout ce qu'il touche de la ruine du temps historique et biographique » (1972 : 24). C'est par ce détour à travers la question de la pensée qu'il aurait convenu que Hartog rattache son concept de « régime d'historicité » à celui de brèche; à la place, il choisit de les raccorder simplement par l'idée d'« intervalle » entre passé et futur, à laquelle Arendt dit ouvertement préférer celle de « parallélogramme de forces » (Hartog 2003 : 19; Arendt 1972 : 19-22). Car si, « dans l'histoire, ces intervalles ont montré plus d'une fois qu'ils peuvent receler le moment de la vérité » (1972 : 19), cette vérité ne saurait constituer une réalité en elle-même; elle implique l'intervention de la pensée qui n'advient comme conscience historique que dans la mesure où le sujet éprouve une tension entre passé et futur. Autrement dit, la brèche n'est pas le fait d'un intervalle de temps objectif; elle est le fait d'une *représentation* — héroïque, épique, chrétienne, etc. — des forces temporelles. Cette représentation prend forme à l'occasion « d'événements de l'expérience vécue », le plus probablement d'événements de crise auquel il ne fût longtemps donné qu'à un petit nombre de prendre subitement conscience (1972 : 25-26). Au demeurant, le régime d'historicité serait à comprendre comme la forme (cyclique, linéaire, progressive, etc.) adoptée par une *pensée* du temps, soit la manière dont une société se *représente* sa propre expérience historique, la brèche dans laquelle elle évolue. Pour la majorité, précise Arendt, cette brèche fut longtemps comblée ou masquée par la tradition, soit l'illusion d'une continuité historique ininterrompue; avec la modernité, cette brèche est devenue sensible à tous : elle est devenue une question *politique* (1972 : 25).

L'entrée dans le « régime moderne d'historicité » signe donc la rupture avec l'histoire dispensatrice d'exemples (*l'istoria magistra vitae*) voilant la condition historique de l'homme telle que l'entend Arendt (la discontinuité de son expérience vécue). Ce n'est donc pas un hasard si elle est marquée par des soulèvements populaires. Ceux-ci indiquent que la conscience de la brèche s'étend à l'ensemble d'une société. Ainsi, la Révolution française, la Révolution américaine, l'expérience, plus générale, d'une révolution industrielle, ont modifié en profondeur la manière dont les individus faisaient l'expérience du temps.

Hartog concentre ses observations sur le diagnostic d'un passage d'un régime à l'autre chez les historiens de l'époque — Chateaubriand, Volney et Tocqueville (2003 : 77-107). C'est à la croisée des observations de Hannah Arendt et Walter Benjamin qu'il convient de dégager la nature de la conscience temporelle *sous* le régime moderne d'historicité, puisqu'elle contient les germes de l'expérience présentiste du temps. Walter Benjamin s'est pour sa part consacré à l'étude d'un changement de la perception temporelle au creux de la conscience. Dans son célèbre essai intitulé « Sur quelques thèmes baudelairiens » (2000d), Benjamin décrit la dissolution de l'expérience « véritable », soit celle de « cette vie contemplative particulière à laquelle on accède grâce à la mémoire » (2000d : 333). Cette expérience permettrait d'unir au sein d'un récit — chez Proust, par exemple — « des contenus du passé individuel et des contenus du passé collectif » (2000d : 335), de sorte que la conscience de la mort s'endorme paisiblement; ainsi l'homme accédait-il au sentiment que Bergson nomme, la *durée* (2000d : 332). Avec la modernité, cette expérience proprement poétique est mise à mal par l'expansion de l'expérience « vécue », celle du *choc* (2000d : 338-390). La notion de choc vise à qualifier l'hyperstimulation de la conscience dans l'environnement urbain (les foules, la circulation, le bruit, etc.) et industriel. Dans un tel contexte, la conscience, monopolisée par l'absorption des chocs, n'est plus à même de s'absorber, elle-même, dans l'état contemplatif et subit, dès lors, sans possibilité de s'y soustraire, le rythme effréné ou spleenétique — Baudelaire en a tiré ses plus beaux poèmes — du temps qui passe. La photographie, le cinéma, le roman deviendront pour Benjamin les emblèmes d'une expérience fragmentée du temps telle que les masses, à l'ère de la démocratie et du progrès, l'expérimentent quotidiennement¹⁴. En somme, ce que la majorité gagne en liberté dans la reconnaissance de sa discontinuité historique, elle le perd en qualité d'expérience¹⁵. Ce renversement peut sans aucun doute être envisagé comme la pierre d'assise du présentisme à venir.

¹⁴ Benjamin décrit par exemple le succès du cinéma par l'adaptation de la sensibilité moderne au choc : « Ainsi la technique a soumis le sensorium humain à un entraînement complexe. L'heure était mûre pour le cinéma, qui correspond à un besoin nouveau et pressant de stimuli. Avec lui la perception sous forme de choc s'affirme comme principe formel » (2000d : 361).

¹⁵ La connivence de la pensée d'Arendt avec celle de Benjamin ne fait, sur ce point, aucun doute. Afin de mettre en évidence l'acuité de la conscience historique de Baudelaire, Benjamin montre que celui-ci consigne le souvenir de ses expériences contemplatives dans « La vie antérieure » afin de montrer ce qui les en sépare de l'expérience spleenétique de la vie moderne : « Baudelaire devait s'appropriier ces éléments pour pouvoir pleinement mesurer ce que signifie en réalité la catastrophe dont il était lui-même, en tant

L'avènement du présentisme est, en effet, conditionnel à cette première césure qui correspond à une transformation de l'expérience temporelle. L'expérience du choc, parce qu'elle est décrite comme la résultante d'une industrialisation, d'une urbanisation et d'une démocratisation des sociétés, qui implique elle-même l'émancipation d'un ordre traditionnel de l'histoire, est la conséquence indirecte de l'idéologie du progrès qui doit son essor aux Lumières. Le présentisme ne modifie guère cette expérience du choc, puisque l'urbanisation, l'hyperstimulation des individus et la foi dans un progrès scientifique sont toujours, sinon davantage, notre lot — d'où le fait que certains désignent notre époque comme *hypermoderne* (Aubert; Lipovetsky). À vrai dire, ce que le présentisme transforme, c'est la vision de l'avenir qui sous-tend ces phénomènes : les pronostics ne portent plus que sur le court terme, tandis que l'idéal d'une société parfaite ne rallie plus les masses.

Quels furent donc les facteurs historiques de cette transformation ? Hartog en identifie plusieurs. Il y a eu, bien sûr, les deux Guerres mondiales et les crises nationales qui s'en sont suivies dont nous avons vu comment elles ont influencé l'orientation de l'engagement artistique de Tàpies, Kiefer et Parmiggiani. Pourtant, rappelle Hartog, ces événements ont globalement à peine émoussé la confiance en un progrès humain inscrit dans le sens de l'histoire. La reconstruction, la course aux armements, la modernisation ont continué d'alimenter cet idéal : « On a eu ainsi, entre autres, "l'Avenir radieux", socialiste, le "Miracle", allemand, ou les "Trente glorieuses", françaises [...] » (2003 : 121). Néanmoins, de nombreux phénomènes ont, parallèlement, contribué à ébrécher le modèle historique dominant. Ainsi, les années quarante avaient déjà connu un mouvement de pensée présentiste; l'existentialisme, en effet, « ne [voyait] de salut que dans l'engagement sans

qu'homme moderne, le témoin » (2000d : 371). Pourtant, Baudelaire fait ainsi l'acquisition d'une conscience nouvelle, inconnue au penseur de la durée, Bergson : « Si Baudelaire, avec le *spleen* et avec la *vie antérieure*, tient en mains les fragments disjoints de la véritable expérience historique, Bergson, dans l'image qu'il se fait de la *durée*, est bien plus étranger à l'histoire. "Le métaphysicien Bergson passe la mort sous silence". Parce qu'elle ne fait aucune place à la mort, la *durée* bergsonienne se coupe de tout ordre historique (et préhistorique) » (2000d : 377). Cette conscience de la mort est bien ce qui distingue, aux yeux d'Arendt, la conscience historique d'une société émancipée par la pensée, de l'individu aveuglé par la tradition. Elle est sous-entendue dans l'idée d'une représentation intransmissible en tant que telle : « Ce petit non-espace-temps au cœur même du temps, contrairement au monde et à la culture où nous naissons, peut seulement être indiqué, mais ne peut être transmis ou hérité du passé; chaque génération nouvelle et même tout être humain nouveau en tant qu'il s'insère lui-même entre un passé infini et un futur infini, doit le découvrir et le frayer laborieusement à nouveau » (1972 : 24).

réserve dans l'action » (2003 : 124), c'est-à-dire, dans le présent. Peu après, les observations anthropologiques de Lévi-Strauss vinrent ébranler à nouveau l'hypothèse d'un progrès humain en indiquant l'existence parallèle de différents « degrés d'historicité » (cité dans 2003 : 34), distinguant les sociétés occidentales et « primitives ». Ceci alimenta la mise en valeur du sauvage, du primitif et du mythique qui caractérise les années soixante et dont l'art de la fin de cette décennie fut particulièrement représentatif. Ainsi, la dénonciation du caractère élitiste de l'art, dont l'art relationnel est héritier, s'arrimait, dans l'arte povera et le land art, à la valorisation des matériaux pauvres et naturels dont l'éphémérité se voulait, entre autres, une protestation contre le culte des objets d'art voués à la contemplation et à la muséification. Dans le même sens, la mythologie et les religions autochtones fournissaient un système de valeur disponible à son réinvestissement par la critique artistique. Aussi n'est-il pas étonnant que Joseph Beuys ait créé toute une légende autour de l'origine de sa pratique artistique voulant qu'une tribu tartare lui ait sauvé la vie à la suite d'un écrasement d'avion en l'enveloppant dans de la graisse et du feutre, lesquels devinrent les matériaux de prédilection de l'artiste : le mythe du bon sauvage et le chamanisme fournissaient un modèle alternatif à opposer à l'idéal du progrès. Aux objets de collection faits pour durer, l'art contemporain opposait des œuvres éphémères, faites de matériaux non nobles, représentatives d'un présentisme en latence dont Mai 68, avec son slogan « Tout, tout de suite ! », apparaît rétrospectivement comme la prophétie, une prophétie dont la formule s'est vue complétée par le « No future » des années soixante-dix. Celles-ci furent marquées par

les désillusions ou la fin d'une illusion, le délitement de l'idée révolutionnaire, la crise économique de 1974, l'inexorable montée du chômage de masse, l'essoufflement de l'État-providence, construit autour de la solidarité et sur l'idée que demain sera meilleur qu'aujourd'hui et les réponses, plus ou moins désespérées ou cyniques, qui toutes, en tout cas, misèrent sur le présent, et lui seul. (2003 :125)

En toile de fond et comme moteur de ces phénomènes, l'emprise croissante de la consommation sur la société et le perfectionnement des moyens de communication alimentaient la fixation sur l'éphémère — au principe de la consommation — et l'immédiateté — l'idéal des médias⁵. Cela étant, il demeure utile d'identifier la charnière entre modernité et présentisme. Hartog propose la chute du mur de Berlin, symbolisant

l'effondrement de l'empire communiste et, corrélativement, de sa compétition idéologique avec les Etats-Unis. 1989 signerait donc la fin du régime moderne d'historicité.

Vingt ans plus tard, force est de reconnaître que notre rapport au temps n'est plus ce qu'il était auparavant. À la lecture d'Hartog, on distingue trois logiques modelant le présentisme : la conservation, la prévision et ce que nous nommerons la compression. Souvent inconsciemment, nous vivons au rythme de ces logiques. À s'y attarder, il est aisé de les observer à l'œuvre. Le calendrier, par exemple, semble le repaire de la conservation : chaque jour est décrété « le Jour » d'une cause ou d'un événement historique — le plus souvent — dont il conviendrait de se rappeler. Ainsi s'inscrivent dans notre agenda nos « devoirs de mémoire », ceux-ci s'étant imposés dans les années '80. Hartog rappelle d'ailleurs que 1980 fut décrétée l'année du patrimoine; la même année était inauguré, au CNRS, l'Institut d'histoire du temps présent (l'IHTP). Ces événements n'ont rien de contradictoire avec le présentisme. La question du patrimoine et l'« historiographie du contemporain » touchent à la remémoration (cf. ITHP) et à la conservation, donc, à la texture et la richesse du *présent*. Ils alimentent un rapport au passé fondé moins sur la transmission que sur le souvenir et l'« émotion » (Hartog 2003 : 206), toujours ancrés dans le présent. Ainsi, au jour du souvenir (le 11 novembre), on se rappelle, au Canada, des combattants morts à la guerre; le passé occupe alors la place fixe que lui confère une case du calendrier, il ne *pass*e plus; il est pris aux filets du présent, dépourvu de tout rapport de continuité avec la journée suivante ou la précédente. Ainsi, la date du 10 novembre est-elle décrétée par l'UNESCO la journée mondiale de la science au service de la paix et du développement. Cette journée correspond à la même logique, mais renversée en direction du futur. Elle est orientée vers le développement durable. Cette nouvelle préoccupation implique que le futur « n'est plus promesse, mais menace » : « tel est le retournement » (2003 : 206).

La menace du futur n'a, de fait, jamais été plus évidente qu'à l'heure du sondage et de la statistique, attributs flagrants de la prévision. Pourtant, le recours à la projection n'est pas nouveau; c'est à la Renaissance que le pronostic s'est imposé comme stratégie politique, rappelle Reinhart Koselleck (2004 : 11-17). Or, il a pris une tournure démesurée

— dont les avatars furent notamment l'utopie communiste et les entreprises de purification sociale — avec l'idéologie du progrès à mesure que le futur gagnait en distance par rapport au présent. « Cette fixation des acteurs historiques sur un état final s'est avérée être le subterfuge d'un processus historique les dépouillant de tout de leur jugement » (trad. libre, Koselleck 2004 : 23), rappelle Koselleck à propos des conjectures du Troisième Reich ou du communisme. Les barbaries commises sous ces régimes expliquent qu'il nous semble aujourd'hui impossible de nous projeter aveuglément dans un avenir utopique. À l'opposé du rapport idéaliste au futur, la démocratie et les fluctuations qu'elle impose au pouvoir, de même que la compétitivité d'une économie mondialisée fondent désormais notre recours systématique aux statistiques et le raccourcissement des prévisions, nécessaire afin de rendre celles-ci plus éloquentes et plus révélatrices, paradoxalement, d'une situation *présente* et des tendances de *demain*.

Le fait que « demain » — et non plus « lendemains qui chantent » — soit devenu l'étalon de nos prévisions signale le développement de la logique de compression du temps. Ainsi, l'un des principes de la consommation repose-t-il sur la capacité de créer une sorte d'historicisation du présent, procédé, par ailleurs, déjà à l'œuvre dans la commémoration (Hartog, 2003 : 156) massive de tout événement et la généralisation de la notion patrimoine (2003 : 196-201). La stratégie marketing de Apple est sur ce point exemplaire : acheter aujourd'hui un Mac, un Iphone, un Ipod ou, depuis peu, un Ipad, c'est déjà assumer un retard; les spéculations sur la prochaine « génération » — le terme est révélateur — de ces produits ou leurs successeurs allant déjà bon train sur le web. En regard des objets d'usage courant, nombre d'êtres humains sont ainsi plongés dans un étrange décalage historique, leur présent n'étant pas capable de s'ajuster *simultanément* à un avenir toujours en marche, à chaque seconde. Vivre le présentisme, en somme, ne signifie pas ne plus entretenir de rapports avec le passé et le futur, mais intégrer ces catégories à la course folle d'un quotidien toujours plus rythmé, toujours plus surmené, pressé, *compressé*. Le choc, la discontinuité semblent avoir été pensés pour les humains du nouveau millénaire. Mais quel genre d'humains, précisément, sommes-nous devenus ?

3.2.2 L'Homme-Présent

Il importe en effet de se pencher quelque peu sur l'influence des représentations temporelles sur la conscience du sujet contemporain afin de mesurer la distance que tendent à prendre avec elle les œuvres de Tàpies, Parmiggiani et Kiefer (cf. *supra* : 80-81). Pour le formuler autrement, il faudra nous demander en quoi l'expérience esthétique que ces artistes proposent contraste avec l'expérience quotidienne des spectateurs, elle-même modelée par la représentation dominante du temps. Car avec la remise en question du temps long de même que de l'idéal du progrès et ses utopies sociales, c'est tout le rapport à l'existence humaine qui s'est vu profondément transformé pour l'individu occidental. Plus particulièrement, le sens de la mort, dans les sociétés présentistes, a cessé de prendre part à un projet signifiant, plus grand que la vie même. Dans un tel contexte, la portée critique des œuvres mystérieuses et humanistes de Tàpies, Parmiggiani et Kiefer peut se mesurer à l'acharnement des sujets contemporains à refouler l'idée de leur propre finitude.

Ce refoulement signale peut-être l'avènement d'un homme singulier. Le politologue Zaki Laïdi croit que nous reflétons le règne d'un homme nouveau, l'« Homme-Présent » :

L'homme archaïque, comme l'a montré Mircea Eliade, n'a pas conscience du temps, car les catégories du passé, du présent et de l'avenir étaient pour lui indifférenciées. Il était exclusivement préoccupé par l'idée de se conformer à l'origine, à la signification initiale, au commencement des choses plutôt qu'à leurs épiphanies successives. À l'Homme archaïque aurait succédé, depuis saint Augustin jusqu'à Hegel, en passant bien sûr par Herder et Vico, un Homme-Récit qui, non seulement accordait une importance au temps qu'il vivait, mais s'efforçait de l'orienter. Cet Homme-Récit serait aujourd'hui mort. Il céderait la place à un Homme-Présent, dont l'attente se confondrait avec la seule expérience alors que l'Homme-Récit trouvait dans l'écart entre l'expérience et l'attente le sens même de sa condition. (1999 : 44).

La différence ainsi posée entre l'Homme-Récit et l'Homme-Présent nous ramène à la distinction soulevée plus haut entre les expressions « vivre comme si c'était le premier jour » et « vivre comme si c'était le dernier jour ». Le premier jour est une autre manière de décrire l'expérience de la discontinuité, la conscience de cette brèche entre passé et futur qui se serait, souligne Laïdi, aujourd'hui résorbée... de nouveau, faudrait-il préciser. Pourtant, à en croire l'adage actuel, la mort, donnée essentielle de la conscience historique (cf. *supra* : 89, note 15), serait au principe de notre présentisme. Paradoxe ? Peut-être pas.

Car la mort n'est plus au-devant de nous, mais, pour ainsi dire, à nos trousses, créant une véritable urgence de vivre; elle n'est plus une fin à laquelle le projet ou l'œuvre donnerait un sens, mais une menace constante que nous chercherions à oublier en vivant « intensément ». La sociologue Nicole Aubert, dans son ouvrage *Le culte de l'urgence : la société malade du temps* rappelait, avec le philosophe Marcel Conche, les cinq principales illusions dont l'homme avait usé au cours de l'histoire afin d'oublier sa finitude. Elle en concluait que L'Homme-Présent recourrait d'une part à l'illusion ontologique, s'oubliant dans la somme de ses avoirs (Aubert 2003 : 109), et, d'autre part, au subterfuge « pratique » dans lequel « l'*agir* intervient comme opium ou divertissement » : « L'homme agissant, qui s'occupe et s'affaire, vit dans un état de distraction (au sens pascalien du terme) par rapport à sa condition et à ce qui l'attend » (2003 : 110). On perçoit ce qui distingue cette action de l'engagement existentialiste : l'absence d'un sentiment de responsabilité envers le présent, l'incapacité d'assumer sa vacuité de manière constructive. L'étude d'Aubert a été menée auprès de travailleurs, principalement de cadres supérieurs et de dirigeants vivant quotidiennement dans une urgence systématisée en fonction d'une logique de rendement souvent dépourvue de fondements réels (2003 : 73-97). Là où le simple salarié *subit*, le plus souvent, ce rythme effréné, les cadres, parfois, ont intériorisé cette compression du temps. Elle est devenue une certaine manière de survivre à un monde qui, « déshistoricisé », semble dépourvu de sens. En témoigne cet échange remarquablement éloquent avec un cadre nommé François :

Question : pourquoi est-ce important de vivre à 200 à l'heure ?

Parce qu'on ne voit pas la mort arriver. L'avantage des métiers comme le nôtre, c'est qu'on n'a jamais à se poser de question [...], parce qu'on est toujours emporté par le maelström de la vie. Vous êtes inondé par le quotidien... (2003 : 332, l'auteur souligne).

Bien entendu, la situation professionnelle des cadres comme François est extrême, mais elle permet de comprendre la manière dont est *ressenti* le nouveau régime d'historicité : l'homme, désormais, s'est *adapté* au choc et parfois, même, il le *choisit*; à l'angoisse de devoir reconnaître et donner sens à la brèche historique — soit précisément « se poser des questions » —, l'individu hypermoderne préfère la douce inconscience que procure l'activité constante ou la recherche du bien-être.

Aussi, les observations de Benjamin sur la dissolution de l'expérience contemplative dans l'expérience « vécue » du choc prendraient aujourd'hui tout leur sens. Le roman et le cinéma, ces formes d'art que Benjamin analysait comme les symptômes de la vie moderne (cf. *supra* : 88), intègrent mieux que jamais les logiques du choc. Le roman et le cinéma contemporains incorporent pleinement l'illusion pratique, leur popularité croissant en fonction de leur capacité de fasciner la conscience d'individus comme François, celle-ci s'étant conformée à l'hyperstimulation constante, l'efficacité et la rapidité des tâches et des activités qu'il effectue. En témoigne, dans le champ littéraire, le phénomène des best-sellers, tels les *Da Vinci Code*, *Harry Potter* et *Millénium*. Indépendamment de la qualité de ces oeuvres, leur dénominateur commun réside dans leur capacité à répondre à la quête d'intensité, mais aussi de « rentabilité » de l'Homme-Présent. Comme l'indique Sébastien, un jeune ingénieur et consultant en entreprise rencontré par Aubert, le temps, « c'est de l'argent, pas forcément au sens monétaire, mais c'est de la valeur, aussi pour apprendre, partager, avoir des échanges avec des amis, se développer ou faire du sport » (2003 : 251-252). Ainsi, dans la mesure où la lecture demande du temps, denrée devenue si précieuse à l'ère du présentisme, elle doit se faire la plus *rythmée* et divertissante possible, c'est-à-dire, dans les termes de Sébastien « évacuer les temps morts » (2003 : 251). Ainsi, un bon polar ou un roman féérique captivant requièrent une intrigue serrée, beaucoup d'action, peu de descriptions, des dialogues courts et efficaces. Si, comme l'affirme Marcel Gauchet, « le problème central qui structure dorénavant l'action au quotidien n'est pas la vie comme telle, mais le plaisir qu'on peut éprouver à la vivre » (cité par Laïdi 2000 : 116), ce plaisir, fait remarquer Aubert, ne correspond plus, en littérature, au temps du désir qui a fait le charme de l'écriture proustienne (2003 : 295-299), mais au rythme exaltant d'une journée d'enquêtes si chargée en rebondissements que lecteur en perd le fil du temps. Ce plaisir tout en action se prolonge aisément au cinéma. Ces histoires seront d'ailleurs susceptibles de prendre un caractère d'autant plus envoûtant que l'on intègre désormais aux films les plus populaires des effets visuels en trois dimensions qui poussent à son extrême la stimulation sensorielle, soit la capacité de monopoliser la conscience dans l'absorption des chocs (cf. *supra* : 88). Pas étonnant qu'il soit devenu si difficile d'attirer dans les musées les jeunes générations, issues du présentisme. Les institutions doivent désormais adapter leurs stratégies éducatives à la demande de stimulation et d'interactivité que le tableau accroché au mur, dans toute sa bidimensionnalité et son inertie, n'est pas à même de satisfaire.

L'Homme-Présent demande qu'on le stimule, qu'on le divertisse, pour éviter d'avoir à confronter l'avenir qui le guette dans chacun de ses gestes, à « se poser des questions » face auxquelles il se trouve vertigineusement seul et démuné : « La distance temporelle, explique Laïdi, n'est plus vue comme l'expression d'une continuité de provenance ou de transmission à laquelle toute tradition s'offre à nos regards, mais comme une béance infranchissable qu'il convient de réduire au plus vite » (2000 : 117) par la satisfaction immédiate de nos besoins, de nos désirs, de nos questionnements. Dépourvu des recours ancestraux à l'expérience et dans l'angoisse d'un avenir obscur, l'Homme-Présent s'abandonne au flux des activités, jusqu'à devenir, semble-t-il parfois, un Homme-Robot.

3.2.3 Du monde commun au réseau

La comparaison avec le robot permet d'imaginer la manière dont la transformation de la subjectivité affecte notre rapport au monde commun dont nous verrons que sa (re)définition est au cœur de l'art critique de Tàpies, Parmiggiani et Kiefer. D'ailleurs, le robot est devenu une sorte d'idéal type pour l'artiste australien Stelarc (1946-), adepte de la posthumanité. Dans la série *Ping-Body : an Internet Actuated and Uploaded Performance* (1996), l'artiste soumettait son propre au corps au contrôle d'un ordinateur transmettant, grâce à des électrodes fixées à ses bras et ses jambes, des influx électriques leur imposant des mouvements. Le niveau de la décharge transmise au corps de l'artiste correspondait à la durée nécessaire à l'ordinateur pour accéder à différents sites Internet. La vitesse plus ou moins rapide de la connexion devenait littéralement maîtresse du corps de l'artiste qui s'y soumettait volontiers. Aussi « posthumaine » soit-elle, cette performance évoque avec une justesse effrayante la manière dont nombre de travailleurs, mais aussi d'amateurs de jeux vidéo, de sports extrêmes ou, plus généralement, de simples consommateurs, sont « emportés par le maelström » (cf. *supra* : 94) des stimulations qu'ils reçoivent. Pour Stelarc, « ce qui est important n'est pas ce qui est à l'intérieur de toi ou de moi, mais plutôt ce qui se passe entre nous » (trad. libre, cité par Coulombe 2009 : 66); plus précisément, l'important n'est pas la volonté du sujet responsable, tel que le conçoit l'existentialisme, mais sa participation à un flux d'information ou un réseau de connexions (Coulombe 2009 : 66).

En deçà des fantasmes de posthumanité d'un Stelarc, notre monde est travaillé par une forme de réseau peut-être aussi aliénante que l'abandon du corps à un ordinateur : la société de marché. Selon Laïdi, la pensée de l'économiste Hayek contient en germes les principes à l'origine de l'éclatement du monde commun à l'heure de la mondialisation. Selon Hayek, le « *flux* continu des biens et des services » (Hayek cité dans 2000 : 176; nous soulignons) est incompatible avec « toute vision téléologique de l'ordre social » (2000 : 176); il congédie donc les buts et les projets communs au profit d'un « ordre spontané » que la morale et la justice ne sont susceptibles que d'entraver. Dans la logique économique, la rentabilité et le profit dépendent de la continuité du flux des échanges, cette fluidité s'opposant par nature aux limites, « temps morts » et ralentissements qui renvoient tous à l'idée de « fin ». Or, il semble que nous ayons translaté cette logique rentabiliste sur nos rapports sociaux; c'est là l'une des facettes de ce que Laïdi nomme la « société de marché » (2000 : 193-214). Ce transfert consiste à attribuer une valeur d'échange à des biens communs et à instrumentaliser les rapports humains en fonction de sa satisfaction personnelle et immédiate. Là encore, le réseau de connexions fonctionne à la mesure de son efficacité. Laïdi cite en exemple notre rapport à l'homme politique, « identifié à un prestataire de services », et à l'école, évaluée en fonction de sa seule capacité à préparer l'élève à l'emploi. Notre modèle social serait désormais contractualiste (2000 : 203-209). Or, parmi les contractants, aucune place ne saurait être accordée aux générations futures, par définition exclues d'un marchandage fondé sur la réciprocité (2000 : 208). Au demeurant, la mentalité contractualiste sacrifie les notions morales de « devoir » et d'« héritage » aux intérêts déterminés des seuls particuliers impliqués dans un réseau d'échange. Ainsi, cette logique favorise-t-elle l'immédiat au détriment d'un avenir perçu comme incertain et menaçant.

Le présentisme est donc bien loin de se résumer à un phénomène historique. Il affecte tous les individus que ce soit dans le rythme soutenu, voire l'urgence régnant sur leurs activités professionnelles; l'intensité ou l'abandon avec lequel ils se consacrent à leurs loisirs; ou la manière contractualiste dont ils formulent leurs attentes envers les institutions comme leurs semblables. De manière générale, deux facteurs infusent notre rapport au temps : la prééminence du court terme sur le long terme et la peur de mourir. Ces deux

facteurs sont d'ailleurs intimement liés, puisque c'est par l'illusion pragmatique, soit l'action continue, plutôt que l'attente, que l'Homme-Présent combat la pensée de la mort. Or, il est impossible de penser l'histoire sans envisager la mort, puisque c'est par elle que s'opère la configuration entre les générations et les productions humaines; que les sociétés façonnent leur identité, retenant et rejetant ce qu'elles ont acquis en héritage; et qu'elles travaillent quotidiennement au patrimoine qu'elles souhaitent transmettre aux générations futures. Face à la crise de la transmission que nous connaissons, Laïdi conclut que nous sommes passés du temps du récit à celui du réseau, d'une organisation sociale fondée sur des idéaux et des projets communs, à un système fondé sur l'échange et les services. Symptomatiques de cet éclatement seraient, fait voir Laïdi, la désintégration des institutions de sens (patrie, hérédité, culture) au profit des « risques partagés » ou la valorisation de l'égalité et l'immédiateté au détriment de la médiation par des autorités assurant une transmission (parents et professeurs, notamment) (2000 : 131-172). De ces observations découle un constat : un régime d'historicité, ce n'est pas seulement une manière d'*être-au-temps*, mais aussi une manière d'*être-ensemble*. La particularité du présentisme consiste à favoriser la première au détriment de la seconde; l'éphémère au détriment de la transmission; ou, dans les termes de Laïdi, le « monde *en* commun » au « monde commun » (2000 : 242-243). Or, force est d'admettre que nous ne pouvons nous priver d'un monde commun, à moins d'accepter de nous passer du soutien et de la reconnaissance des autres. Heureusement, il existe de nouvelles propositions de sens. La tendance néo-humaniste de l'art contemporain en est une.

3.3 Vers un néo-humanisme ?

3.3.1 De la perte et du mystère

Cette esquisse du présentisme porte à croire que la sensibilité de nos contemporains, centrés sur leurs désirs personnels et immédiats, avides d'intensité, d'efficacité et de rentabilité, entre en contradiction avec l'expérience contemplative attendue devant une œuvre d'art au sens traditionnel. Comment capter, voire fasciner le regard de l'individu habitué au flux constant des tâches à effectuer, des projets, des images ? Certains artistes actuels choisissent d'intégrer des technologies permettant de produire des images changeantes ou des expériences multisensorielles. Tel est le cas de l'œuvre *Corps étranger*

(1994; ill. 64-65), de Mona Hatoum, qui invite le spectateur à pénétrer dans un espace cylindrique enveloppant pour y observer les images mouvantes des entrailles de l'artiste, accompagnées par des sons du cœur et de la respiration. D'autres artistes optent plutôt pour des œuvres mettant en scène leur intimité, suscitant la curiosité, voire le voyeurisme des spectateurs, tout en faisant appel à leur vécu. Il en va ainsi de l'installation *Prenez soin de vous* (2007) de Sophie Calle qui donne à lire ou à voir, la manière particulière dont une centaine de femmes ont interprété, selon leur activité professionnelle, le texte d'un courriel dans lequel l'amoureux de l'artiste rompait avec elle. La lettre dramatique est reproduite en grands formats avec les annotations et commentaires de ces femmes, tandis que des écrans présentent les interprétations visuelles ou orales de certaines d'entre elles. D'autres artistes, encore, créent des œuvres et performances aussi spectaculaires qu'éphémères auxquelles les citoyens sont, parfois, invités à participer. Tel est le cas des interventions de Vanessa Beecroft qui expose, dans les musées, des groupes de femmes nues (ill. 66); des fameuses orchestrations de Spencer Tunick rassemblant des foules immenses de gens dévêtus réunis pour une photo (ill. 67); ou, enfin, de cette intervention de Francis Alÿs ayant consisté à créer une procession humaine de cinq cents volontaires appelés à se déplacer en ligne afin de faire bouger une dune à Lima (*When Faith Moves Mountains*, 2002)¹⁶. Ces stratégies ont en commun de miser sur l'effet d'une présence humaine pour, d'une part, surprendre les attentes du spectateur et retenir son attention, mais, d'autre part, et surtout, créer un sentiment d'identification, de reconnaissance, d'empathie ou de familiarité. Ces œuvres s'adressent d'abord à l'émotion et à l'individualité, dont nous avons vu qu'elles sont au fondement de l'« être-au-monde » présentiste. Pourtant, ces œuvres ne sont pas dépourvues d'une portée critique. Car en même temps qu'il se reconnaît ou se met en scène dans l'œuvre, le spectateur s'y fonde, rappelé à l'universalité de la condition humaine que le présentisme oblitère. Les artistes cités, comme Kiefer, « travaill[ent] à quelque chose à la fois de plus intime et de plus général [que l'histoire de l'art] » (cf. *supra* : 84) : ils travaillent à recréer le sentiment d'un monde commun. Telle est la dynamique subversive de leur proposition : sous les atours du présentisme, ils dirigent leurs attaques contre la fragmentation sociale qui le caractérise, et ce, en faisant appel à l'universel, au fond

¹⁶ À noter, cependant, que ces performances donnèrent lieu, comme souvent, d'ailleurs, à des photographies et vidéos qui ont, eux, la propriété évidente de survivre à l'action.

commun de notre humanité : notre voix, notre corps, sa peau, ses imperfections, sa vulnérabilité, mais aussi sa puissance, lorsqu'il s'unit à d'autres corps. De même que l'ATSA cherche à recréer, par la fête, le sentiment d'une communauté, Hatoum, Calle, Beecroft, Tunick et Alÿs, tentent eux aussi d'éveiller un sentiment d'appartenance et de familiarité entre les spectateurs et les participants, en réponse à la fragmentation du tissu social. Jacques Rancière a étudié semblables pratiques qu'il suggère, dans *Le destin des images* (2003 : 77-78), de nommer « néo-humanistes ».

L'art de Tàpies, Parmiggiani et Kiefer partage avec la tendance néo-humaniste ce même sentiment de la perte d'un monde commun. Or, la mélancolie de ces trois artistes à l'égard du lien social a pour particularité de s'enraciner dans leur expérience du passage du régime moderne d'historicité au présentisme. Rappelons que Tàpies, Parmiggiani et Kiefer ont connu les dérapages de la pensée moderne de l'histoire telle qu'elle fût récupérée par les régimes totalitaires, ainsi que différentes formes de répression culturelle et politique mises en place par ces régimes ou en réponse à ceux-ci dans les années suivant leur chute. À la fois, ils ont connu certains jalons du présentisme et, parfois, souscrit à ses manifestations intellectuelles ou culturelles — la fin des totalitarismes, l'existentialisme, le processus d'anamnèse des années '80 et la faillite de l'utopie communiste — tout en s'inquiétant de l'expansion du consumérisme et de la standardisation croissante de la culture. Cette conscience historique est au principe de la pratique des trois artistes fondée sur la nécessité d'une résistance : résistance à la répression culturelle, à l'oubli, à la société de consommation, qui fragilisent l'identité et le lien social. Ainsi, l'illisibilité des livres apparaît comme le symbole d'une suspension de l'histoire commune, caractéristique du présentisme au sortir du régime moderne d'historicité. En tant que véhicule du savoir, le livre est habituellement au service d'une transmission entre passé, présent et futur. Il incarne donc la tradition et l'histoire d'une communauté. Or, les sociétés présentistes accusent précisément un déficit de transmission causé par leur focalisation sur le court terme. Le présentisme s'obstine ainsi à dénier la mort et, avec elle, à rejeter symboliquement la fonction historicisante du livre, la finitude étant au fondement du récit qui articule les actions entre un début et une fin. De plus, la mort constitue l'enjeu essentiel de l'œuvre littéraire en tant qu'elle survit à l'écrivain. De fait, la création d'une

œuvre est ontologiquement arrimée à un désir d'immortalité qui suppose *a priori* la tension entre le corps et l'esprit dont nous savons qu'elle est au fondement du sentiment mélancolique, maladie de l'unité de l'être. C'est ainsi que le livre a pu devenir, à l'époque baroque, l'emblème par excellence de la quête du savoir absolu, par laquelle le savant cherche à transcender les limites de la condition humaine. Si les livres de Tàpies, Kiefer et Parmiggiani sont illisibles, c'est qu'ils sont les symptômes d'une ère où l'existence, de manière générale, a cessé d'embrasser un idéal lointain, voire posthume, auquel l'œuvre, mais aussi la poursuite d'un projet humain, scientifique ou politique cherchent à paver la voie¹⁷. Désormais, rappelons-le, la mort semble à nos trousses. L'illusion ontologique et l'illusion pratique, cloisonnant notre énergie dans le champ de l'avoir et de l'action, se sont substituées à l'illusion mélancolique pourvoyeuse d'idéal. Celle-ci semble aujourd'hui envolée, comme le sens des écritures cunéiformes, les ouvrages de la bibliothèque en cendres ou l'héritage des livres de plomb. Jean Clair résume en une question lumineuse l'enjeu de la mélancolie des trois artistes :

Que voudrait dire le « mourir de ne pas mourir » de Jean de la Croix, formule fulgurante d'une spiritualité de l'âge classique, dans une société qui ne croit pas plus à sa survie dans la transcendance d'une vie éternelle que, dans l'ordre de l'immanence, à son dépassement dans un savoir, tantôt savoir absolu des sciences, tantôt « moi » absolu des *doxa* analytiques, tantôt enfin société parfaite d'égaux selon les doctrines politiques ? (Clair 2005 : 452).

À la manière d'un livre en plomb, d'un texte cryptique ou d'un repentir dans la cendre, ce constat tragique traduit sous forme d'interrogation la vacuité existentielle d'un présentisme ayant renoncé à toute forme d'idéal collectif ou spirituel. Or, si elles portent une telle question, les bibles mortes que fabriquent Tàpies, Parmiggiani et Kiefer n'offrent aucune réponse; c'est là, rappelons-le, leur profession de foi.

Cette revendication de silence et de symbolisme comme dispositifs critiques participe aussi des traits spécifiques de la tendance néo-humaniste décrite par Rancière. Selon le

¹⁷ À cet égard, nous pourrions à nouveau nous référer à la typologie de Marcel Conche utilisée par Nicole Aubert pour expliquer l'illusion à laquelle nous recourrions aujourd'hui pour « échapper au sentiment du néant » (2003 : 108). Nous pourrions en conclure que nous sommes globalement passés de l'illusion religieuse et de l'illusion sociale, définie comme la volonté de lutter contre l'oubli par la notoriété, à l'illusion pratique de l'action et l'illusion ontologique de l'avoir (2003 : 108-109).

philosophe, il existerait aujourd'hui trois grandes approches artistiques partageant la même « mélancolie à l'égard du monde commun que l'art portait en lui, s'il n'eût été trahi par ses enrôlements politiques ou ses compromissions commerciales » (Rancière 2004 : 84). L'inventaire, la rencontre et le mystère sont ces trois catégories auxquelles l'auteur rattache chaque fois un corpus d'œuvres. Évidemment, il est toujours hasardeux de confiner les œuvres d'art dans de tels regroupements et une même œuvre peut souvent chevaucher l'une et l'autre catégorie. À nous prêter au jeu, nous pourrions néanmoins rattacher les actions de l'ATSA et de Francis Alÿs, de même que la participation de volontaires requise par les œuvres de Spencer Tunick, Vanessa Beecroft et Sophie Calle à l'art de la « rencontre » ou de l'« invitation ». Rancière explique l'avènement de ces nouvelles formes de critiques artistiques : « la distance prise hier avec la marchandise s'inverse maintenant en proposition de proximité nouvelle entre les êtres, d'instauration de nouvelles formes de relations sociales » (Rancière 2004 : 79). L'exposition du texte et des témoignages recueillis par Calle pourrait quant à elle se loger sous l'enseigne de l'inventaire, cette pratique consistant à collectionner des objets ou images comme autant de traces ou d'archives d'une histoire collective et à mettre en évidence la parenté de l'art avec « la multiplicité des inventions des arts de faire et de vivre qui constituent un monde partagé : bricolage, collections, jeux de langage, matériel de manifestation, etc. » (2004 : 78). Quant à l'art du mystère, que Rancière appelle aussi « néo-symboliste » (2003 : 78), il pourrait regrouper l'installation de Mona Hatoum, ainsi que les étranges photographies de Tunick et vidéos de Beecroft. Le mystère qualifie en effet des œuvres qui jouent sur « les frontières indécises du familier et de l'étrange, du réel et du symbolique » (2003 : 74) et se consacrent à « une nouvelle figuration symboliste des puissances de la parole et du visible ou des gestes archétypaux et des grands cycles de la vie humaine » (2003 : 77). Quant aux œuvres de Tàpies, Parmiggiani et Kiefer, elles montrent certes des parentés avec la pratique de l'inventaire : elles présentent des traces ou des collections de livres. Or, ces traces et collections sont l'œuvre d'une création et d'une fiction historique. C'est pourquoi elles relèvent bien plutôt de la tendance du mystère. À la manière du réalisme magique, auquel Parmiggiani est, d'ailleurs, fréquemment associé, l'art du mystère déroute, intrigue et dégage souvent une sorte d'aura fascinante. Ainsi, le spectateur qui tâche de décrypter les signes gravés sur la toile de Tàpies est rapidement ramené à l'énigme de ces signes et de son rôle en tant que spectateur. La toile représente visiblement une tablette gravée, mais il

demeure impossible de savoir à quelle histoire, quelle culture ou quelle époque elle renvoie. De même, le sens des mots inscrits sur les bandelettes de plombs de *La Brisure des vases* demeure pour le moins obscur au non-initié. La kabbale elle-même, à laquelle ils réfèrent en fait, se caractérise par son sens cryptique et ses multiples métaphores qui exigent un travail d'exégèse assidu. Enfin, les empreintes de bibliothèques de Parmiggiani sont en apparence le fruit d'un travail mystérieux. Les contours évanescents des livres dans la cendre et l'évidence de leur disparition produisent un effet de hantise. Le mystère entourant le sens, la technique ou l'histoire dont ces trois œuvres sont l'évocation renvoient donc le spectateur à la pure actualité de la présence physique de l'œuvre et de son pouvoir de fascination. Le présent désigné par ces traces et collections orphelines s'identifie alors pleinement à la perte et à l'énigme.

3.3.2 L'ère du consensus

Les livres illisibles se distinguent par ailleurs nettement des autres œuvres associées à la tendance néo-humaniste. Ils ne proposent ni de rassembler des gens pour le bien d'une action, ni d'intervenir auprès d'eux, ni, enfin, de représenter leur humanité, leur corporéité, leur fragilité. Si les œuvres de Tàpies, Kiefer et Parmiggiani s'ancrent, comme celles de l'ATSA, Hatoum, Calle, Tunick, Alÿs ou Beecroft, dans le sentiment de la perte d'un monde commun, c'est ce vide même qu'elles représentent plutôt qu'une forme de restauration de la communauté. De là découle leur caractère mélancolique distinctif. Cette distinction oblige toutefois à s'attarder à un problème : les livres illisibles ne seraient-ils critiques qu'à afficher une forme de pessimisme ou de nostalgie ? Si tel était le cas, ils participeraient pleinement d'une tendance philosophique et, dans une moindre mesure, artistique, prônant le « témoignag[e] de l'irreprésentable, et du mal ou de la catastrophe infinis » (Rancière 2004 : 162). Or, cette pensée de l'irreprésentable est l'une des deux facettes de ce que Rancière nomme le « consensus » et qu'il oppose au « dissensus » dont nous avons vu (*supra* : 80) qu'il est, pour Rancière, au principe de la portée critique d'une œuvre. Pour le philosophe, l'art de la tendance néo-humaniste, déplorant la dérégulation d'un monde commun, participerait également, quoique d'une manière plus douce, de cette nouvelle doxa, soucieuse de valoriser l'appartenance à un *éthos* plutôt que de critiquer vertement les inégalités. Rancière croit en effet que les sociétés occidentales sont entrées,

depuis la faillite du communisme, dans un « tournant *éthique* » qu'il définit comme « une réversion du cours du temps : le temps tourné vers la fin à réaliser — progrès, émancipation ou autre — est remplacé par le temps tourné vers la catastrophe qui est en arrière de nous » (2004 : 158). La réversion à laquelle réfère Rancière correspond exactement à l'avènement du présentisme, vu sous l'angle de l'anamnèse des années 1980 dirigée à l'endroit de la Shoah. Les grandes guerres du XX^e siècle étant au fondement de l'engagement artistique de Tàpies, Parmiggiani et Kiefer, il convient de creuser la question de ce tournant éthique et de la manière dont l'art néo-humaniste peut s'y rattacher.

C'est précisément au cours de ce que nous pourrions nommer la « décennie de l'anamnèse » que les écrits esthétiques et politiques de Jean-François Lyotard s'engagent dans la défense du principe de « la dette immémoriale envers un Autre absolu » (dans Rancière 2004 : 35). Sous le signe de cette dette, c'est alors tout notre rapport au temps qui se renverse. Rancière place la coupure, comme Hartog, en 1989 : la dette ou la culpabilité qui devient notre lot prend alors la place exacte de cette rupture que la chute du mur représente vis-à-vis des vestiges de l'utopie. Cette rupture fonctionne alors comme une sorte d'interdit, situant notre destinée sous le signe d'un deuil prétendument bienfaiteur en ce qu'il doit nous retenir de succomber à « la volonté de maîtriser l'immaitrisable » (2004 : 167). C'est cette volonté qui aurait caractérisé le régime moderne d'historicité; elle « aurait été le rêve des Lumières et de la Révolution [que] le génocide nazi aurait accomplie en exterminant le peuple dont la vocation est de porter témoignage de la nécessaire dépendance à l'égard de la loi de l'Autre » (2004 : 157). Ce que signifie cette loi de l'Autre, c'est la soumission de l'homme à une force qui le dépasse et qu'il ne peut contrôler : Dieu, bien sûr, mais aussi, plus généralement, l'inconscient ou la dépendance de l'enfant aux parents, précise Rancière (2004 : 157). Il existe un art qui prend à charge de rappeler cet immaitrisable; l'art que désigne directement Lyotard dans ses textes sur le sublime, et celui qui à partir des années 1980, a souscrit de lui-même à une semblable éthique. Le premier, Lyotard l'identifie essentiellement à l'art d'avant-garde et tout particulièrement l'art abstrait qui, selon lui, a pour tâche de porter témoignage de « l'incommensurabilité de la pensée avec le monde réel » (Lyotard 1985 : 101), soit, dit ailleurs Lyotard, de faire « sentir qu'il y a de l'imprésentable » (1982 : 367). Lyotard trace ainsi une ligne de partage entre la

l'abstraction et la représentation reprenant ainsi au compte de l'art d'avant-garde la distinction platonicienne entre la vérité des idées et l'illusion de la représentation mimétique du réel. Pour les raisons évoquées précédemment, cette séparation entre la représentation et notre « faculté suprasensible », comme le dirait Kant, est aussi dépourvue de fondement que celle que trace l'ATSA entre l'action et la représentation. Or, les mêmes arguments soutiendront la démarche de Claude Lanzmann dont le film *Shoah* (1985) lui fournit l'occasion de défendre la supériorité du témoignage sur la représentation de l'Holocauste¹⁸. Sans revendiquer explicitement de telles préférences, d'autres artistes tels Esther Shalev-Gerz et Christian Boltanski créeront plusieurs œuvres vouées à rappeler le génocide, autant que l'importance de ne pas l'oublier, en recourant au témoignage, au monument, à l'exposition de traces et de fragments. En cela, l'art du témoignage, que nous pourrions aussi nommer l'art du souvenir, participe pleinement d'une interprétation éthique du présentisme. Suivant cette lecture, le présentisme serait le terme d'une suite de renversements : d'un idéal chrétien, à un idéal humain, à une « théologie du temps » fondée sur la soumission à la « loi de l'Autre » (Rancière 2004 : 172).

L'autre face de ce tournant éthique revêt les atours de ce que Rancière nomme la « justice infinie ». Le philosophe reprend l'expression à George W. Bush pour qui, affirme Rancière, « seule la justice infinie est appropriée à la lutte contre l'axe du mal » (2004 : 148). Cette loi d'airain qu'est devenue la lutte contre le terrorisme sous-tend désormais l'idée même de communauté « chez les êtres soumis au traumatisme de la naissance » (2004 : 151). Le traumatisme, soutient Rancière, tisse le pont partant de la loi de l'Autre vers la justice infinie; il tient lieu de morale depuis que la Shoah a remplacé le progrès dans l'horizon de notre *éthos* (2004 : 149). Éviter que cela n'advienne à nouveau : le traumatisme nous dédouane de faire preuve de nuance dans le châtement, mais nous ordonne au principe de la sauvegarde et de la « protection du corps social, laquelle comporte toujours, comme on sait, quelques dérapages » (2004 : 149). Aussi, conclue Rancière, la justice infinie est-elle « une justice dont la logique est de ne s'arrêter que lors qu'aura cessé une

¹⁸ Pour une explication lumineuse des contradictions de la pensée de l'irreprésentable à partir de Lyotard et de Lanzmann, de même que pour un aperçu des débats entourant le film, se référer aux textes suivants de Jacques Rancière : « S'il y a de l'irreprésentable » (dans 2003), « Le tournant éthique de l'esthétique et de la politique » (dans 2004) et « L'image intolérable » (dans 2008).

terreur qui, par définition, ne s'arrête jamais chez les êtres soumis au traumatisme de la naissance » (2004 : 151).

La loi de l'Autre et la justice infinie seraient donc les deux faces d'une même médaille, affirme Rancière : le consensus. Le consensus désignerait moins l'accord des partis qu'

un mode de structuration symbolique de la communauté qui évacue ce qui fait le cœur de la politique, soit le dissensus. Une communauté *politique* est, en effet, une communauté structurellement divisée, non pas seulement divisée en groupes d'intérêts ou d'opinions divergents, mais divisée par rapport à elle-même. Un peuple politique n'est jamais la même chose que la somme d'une population (2004 : 152).

Le consensus, on l'aura compris, s'attache à niveler les différences et les inégalités sous couvert d'inclusion. Il définit une communauté où « tout le monde est censé être compté » (2004 : 153), ce « tout le monde » correspondant à « la somme d'une population » nationale. Le consensus peut également être le fait d'une mondialisation commerciale qui homogénéise, cette fois, les nations elles-mêmes, exigeant l'adaptabilité de leur marché du travail de leurs politiques de protection sociale (Rancière 2008 : 76). « Assimil[é] à une fatalité de la civilisation moderne, de la société démocratique ou de l'individualisme de masse » (2008 : 76), le capitalisme mondial éteint ainsi les feux de la contestation ou la marginalise. Or, la véritable communauté politique, croit Rancière,

advient lorsque ceux qui "n'ont pas" le temps prennent ce temps nécessaire pour se poser en habitants d'un espace commun et pour démontrer que leur bouche émet bien une parole qui énonce du commun et non seulement une voix qui énonce la douleur. Cette distribution et cette redistribution des places et des identités, ce découpage et ce redécoupage des espaces et des temps, du visible et de l'invisible, du bruit et de la parole constituent ce que j'appelle le partage du sensible. (2004 : 38)

La liberté de négocier le partage du sensible, de prendre la parole, de refuser d'être considéré comme une victime ou même de revendiquer des expériences esthétiques s'appelle démocratie. Or, si l'on admet que la démocratie est le régime dissensuel par excellence, il devient impossible de la réduire à un territoire, à des corps, à une seule identité; au contraire, la démocratie « a la singularité d'un être-ensemble sans corps, investi dans des actes et des fidélités historiques. Ce sont toujours des noms et des actes singuliers qui font consister cet être-ensemble dans une sorte de polémique interminable avec les formes d'incorporation » (Rancière 2005). Au demeurant, la communauté politique est

celle qui reconfigure perpétuellement le commun de la communauté et ses objets, tandis que le consensus, lui, est un « partage policier du sensible » (2008 : 48) qui veut contrer le dissensus en identifiant, par exemple, le commun aux populations marquées par l'empire du trauma. D'un côté, donc, la politique fonde la communauté; de l'autre, la communauté fonde la politique.

L'art, quant à lui, est toujours la manifestation visible d'un partage du sensible. Il ne saurait échapper au tournant éthique. D'un côté, nous l'avons mentionné, l'art du témoignage et du souvenir expose directement l'*éthos* consensuel en réitérant notre appartenance à une communauté forgée sur le traumatisme. De l'autre, cependant, l'art néo-humaniste lui-même se trouve ramené par Rancière aux principes d'indistinction « métapolitiques » (2004 : 49), et ce, parce que la critique néo-humaniste consisterait à retourner les présupposés de l'art dialectique tel qu'il s'est mis en place aux débuts de la modernité avec l'avènement des démocraties. Un peu avant cette époque, au commencement du régime moderne d'historicité, se serait mis en place, dans le monde de l'art, ce que Rancière appelle le « régime esthétique des arts », succédant lui-même au « régime représentatif », fondé sur la *mimésis* (2000). La particularité de ce nouveau régime serait d'abolir les règles de la représentation hiérarchisant les genres picturaux et les sujets, et discriminant ce qui peut et ne peut pas être représenté (2000). Dès lors, l'efficacité esthétique se rapporterait à une « suspension », affirme Rancière dans les termes de Schiller (2008 : 64) : « suspension de cet accord traditionnel entre la structure de l'exercice artistique et celle d'un monde hiérarchique », l'art consistant à faire passer l'intelligence active dans la matière passive, de même que « les hommes de l'intelligence active » dominent les « hommes de la matière passive » (2008 : 64); et « suspension de tout rapport direct entre la production des formes de l'art et la production d'un effet déterminé sur un public déterminé » (2008 : 64) qu'incarne, par exemple, l'idéal aristocratique de beauté. En un mot, l'efficacité de la suspension est celle d'un *dissensus*. Si les romans de Flaubert ont pu être identifiés à la démocratie en littérature, c'est donc en raison « de son parti pris de peindre au lieu d'instruire » (2000 : 17), soit de refuser de « confier à la littérature un message » (2000 : 16) et, par conséquent, d'accorder une quelconque légitimité littéraire à un sujet plutôt qu'un autre. Similairement, chez Balzac, la description crée une sorte

d'immédiateté entre le visible et la sensation qui se passe de l'intelligibilité de l'action et fabrique de la poésie avec le détail le plus banal (Rancière 2003 : 136-139).

L'art critique du XX^e s'inscrit dans la poursuite de cet idéal esthétique en élaborant le « choc des hétérogènes » (2003 : 66). L'organisation de ce choc, soit le montage d'une image cohérente à partir de morceaux de réalité incompatibles, constitue la mécanique de ce que Rancière appelle la « manière dialectique » de produire de l'art critique (2003 : 66). L'art surréaliste est particulièrement représentatif de cette vocation. Les œuvres de Magritte, par exemple, dépeignent avec un réalisme saisissant des paysages ou des intérieurs familiers qu'un jeu de lumière improbable ou l'indistinction entre un tableau et le paysage qu'encadre une fenêtre viennent subitement déranger (ill. 68). Ce peut aussi être le cas, dans le champ du dadaïsme, d'un « photo-montage militant à la John Heartfield qui fait apparaître l'or capitaliste dans le gosier d'Adolf Hitler (ill. 69), c'est-à-dire, la réalité de la domination économique derrière le lyrisme de la révolution nationale » (2003 : 67). En tout les cas, la puissance du montage « est [...] celle de l'écart et du heurt qui révèle le secret d'un monde, c'est-à-dire l'autre monde dont la loi s'impose derrière ses apparences anodines ou glorieuses » (2003 : 67).

L'art néo-symboliste ou néo-humaniste, montre Rancière, tend à inverser cette proposition : plutôt que de montrer l'étrangeté du familier, il montre la familiarité de l'étrange. La photographie de Tunick représentant des milliers de corps nus étendus sur la Place des arts à Montréal (ill. 67) montre, certes, que tout peut être représenté, qu'il est du ressort de l'esthétique d'entremêler les réalités privée et publique; mais ce faisant, elle revendique surtout la communauté partagée de l'intime, le lien social inscrit dans notre chair qui nous unit par-delà les différences que nous affichons habituellement dans l'espace public. Comme le collage de Heartfield, cette œuvre réagit à la domination capitaliste; mais la réalité a changé : désormais, cette domination prend elle-même la forme d'une grande communauté mondialisée. Aussi la photographie de Tunick cherche la riposte dans la création d'une communauté alternative. C'est là ce que Rancière appelle l'« éthique *soft* du consensus » (2004 : 169). Cette éthique est dite « soft », parce qu'elle est fondée sur un projet somme toute positif et, serait-ce indirectement, critique, là où l'art du

deuil ressasse le trauma qui soutient la loi de l'Autre et la justice infinie. Pour autant, dénonce Rancière, ces deux approches encouragent également « l'artifice de toute liaison » (2003 : 69). Elles se rapportent, en somme, au mythe d'un monde harmonieux qui, en vérité, ne saurait se réaliser qu'au prix d'un système hiérarchique qui maintient l'ordre social en assignant une place à chacun (2008 : 48).

3.3.3 De la fonction critique de la mélancolie à l'ère du présentisme

Qu'en est-il donc des œuvres néo-humanistes de Tàpies, Parmiggiani et Kiefer ? Faudrait-il conclure que leur mélancolie rejoint celle de l'art du témoignage, attaché à rappeler le traumatisme dont nous serions prisonniers ? Faudrait-il plutôt souligner leur similitude avec les œuvres néo-humanistes proposant de renouer le tissu social en rappelant les traits communs de notre humanité ? Enfin, peuvent-elles, comme le demande Rancière dans *Malaise dans l'esthétique*, « recomposer des espaces politiques » (2004 : 84) ? À cette dernière question, il faudra répondre par l'affirmative, et ce, précisément parce que les livres illisibles ne souscrivent ni à la théologie lyotardienne ni à la révélation d'une communauté secrète entre humains. Si *Calligraphie*, *Sculpture d'ombre* et *La Brisure des vases* peuvent être qualifiées à juste titre d'œuvres néo-humanistes, c'est parce qu'elles lient le sentiment de notre finitude à l'idée d'un possible. Or, c'est ce possible qui semble nécessaire à l'ère du consensus, pour redonner du sens à l'existence des Hommes-Présent.

Nous avons vu que la mélancolie, sous toutes ses grandes formes d'expression, a eu dans l'histoire fonction de symptôme. Ainsi, la bibliothèque baroque, le sublime kantien, le chef-d'œuvre ou la ruine romantique ont signalé chacun à leur manière un idéal particulier ancré dans la quête d'un idéal transcendant la vie (terrestre) immédiate. De fait, la mélancolie résulte du conflit entre la finitude humaine et la volonté de transcender celle-ci. Aussi n'est-il pas étonnamment qu'elle s'incarne dans les formes de l'art; de fait, rappelle Steiner, « la poussée têtue qui engendre l'art et la pensée désintéressée, l'adhésion active qui seule en assure la transmission aux contemporains et aux générations futures, émanent d'un pari sur la transcendance » (1973 : 102). Les livres illisibles incarnent en quelque sorte la fin de ces illusions tendues vers un idéal post-mortem, suprasensible ou historique. La forme de l'absence véhicule ainsi la visée critique des œuvres, telle que nous l'avons

présentée plus haut (*supra* : 81-84), qui prend pour objet la suspension de la transmission caractéristique du présentisme. En ce sens, *Calligraphie*, *Sculpture d'ombre* et *La Brisure des vases* indiquent autre chose que la fatalité de la soumission à la « loi de l'Autre ». La désillusion que les livres affichent, la mort qui les hante, provient d'une expérience ou d'une conscience historique qui a, certes, partie liée avec le souvenir et les marques des totalitarismes européens. Pourtant, à s'en tenir à la représentation elle-même, il y a loin du ressassement d'un trauma originel. D'une part, si les livres illisibles indiquent une origine, ce n'est que négativement, comme ce qui n'est plus lisible. S'agirait-il donc d'un art de l'imprésentable ? Au sens de Lyotard, assurément pas : les œuvres de Tàpies, Parmiggiani et Kiefer ne sauraient être décrites comme abstraites; au contraire, elles représentent littéralement l'absence du sens ou du livre, dans le corps même des écritures ou la forme même de l'objet livre. Art du témoignage ? Encore faudrait-il savoir de quelle histoire ce témoignage est porteur. De fait, le livre ne représente pas plus un idéal précis qu'il ne rappelle une histoire définie, c'est d'ailleurs ce qui fait son mystère. Au sens strict, la bibliothèque de Kiefer ne renverrait qu'à un mythe, celle de Parmiggiani, à la « délocalisation » d'une bibliothèque municipale et la calligraphie de Tàpies, à un site archéologique sumérien; rien de commun avec le témoignage de la Shoah. Par contre, cette imprécision historique a pour vertu de représenter, cette fois très distinctement, notre régime d'historicité. Le présentisme, en effet, n'est globalement porté par aucun idéal d'avenir qui transcende les aspirations individuelles au confort matériel ou à la jeunesse; inquiet du futur, il valorise les activités humaines liées au bien-être des individus ou au profit, en particulier, les activités scientifiques, économiques, informatiques, médiatiques au détriment de celles des arts, des langues et des sciences historiques, peu utiles sur le plan de la vie quotidienne : « l'attitude devant le temps est ce qui sépare vraiment les aspirations scientifiques et humanistes », résume Georg Steiner (1973 : 169). Autrement dit, les livres illisibles incarnent moins une existence marquée par la rupture historique de la Shoah, que l'état d'un monde post-humaniste ou post-classique. Leur illisibilité n'est pas un parti pris pessimiste en faveur du caractère imprésentable des réalités épouvantables du siècle, mais un constat historique aussi mélancolique que lucide, se voulant le symptôme indicateur des manques découlant d'un rejet catégorique des valeurs humanistes. « Si le pari sur la transcendance ne semble plus valoir la peine », comme le remarquait Steiner

(1973 : 106), si cette mélancolie poétique a disparu de nos sociétés présentistes, alors, conclurait Nietzsche, « le trésor des livres est périmé » (2006 : 44).

Pourtant, si la mélancolie des livres, la désillusion qu'elle incarne, consent au visible, c'est peut-être qu'elle contient un « postulat implicite d'utopie » (Steiner 1973 : 85), une proposition positive qui apparenterait les livres illisibles aux autres œuvres d'art néo-humanistes. Pourtant, rien ne permet de rassembler *Calligraphie*, *Sculpture d'ombre* et *La Brisure des vases* sous la coupole des nouvelles propositions sociales qui se font jour dans l'art contemporain. À l'évidence, les œuvres de Tàpies, Parmiggiani et Kiefer, contrairement aux œuvres de Calle, Hatoum, Beecroft, Tunick ou Alÿs, ne présentent ni témoignage, ni corps, ni communauté. L'homme est distinctement absent des œuvres des trois artistes; car ce ne sont pas des sujets *humains* que les livres illisibles interpellent, mais des sujets *historiques*. À cet égard, il est remarquable que Jacques Rancière, alors même qu'il défend l'« expérience de dissensus, opposée à l'adaptation mimétique ou éthique des productions artistiques à des fins sociales », ignore l'articulation possible entre la représentation d'un objet et la production d'un « dissensus ». En effet, les œuvres qu'il cite au compte de l'art critique, dans l'ensemble de ses ouvrages, font toutes intervenir des hommes, comme sujet de la représentation ou comme acteurs impliqués, paradoxalement, dans des dispositifs mis en place par les artistes à des fins sociales clairement identifiables¹⁹. Vraisemblablement, pour les artistes de la tendance néo-humaniste comme pour le théoricien de l'art critique, il semble que la résistance de l'œuvre se mesure à sa capacité de *figurer* ou *personnaliser* la communauté.

¹⁹ Qu'on songe à l'exemple cité dans *Le spectateur émancipé*, au chapitre « Les paradoxes de l'art politique » : celle du groupe d'artistes *Campement urbain*, une « entreprise artistico-politique » ayant mis sur pied un projet intitulé « Je et Nous » dont l'objectif consistait à « mobiliser une partie de la population [d'une banlieue parienne] pour créer un espace [...] "totalement inutile, fragile, improductif", un lieu ouvert à tous et sous la protection de tous mais qui ne puisse être occupé que par une personne pour la contemplation ou la méditation solitaire » (2008 : 69-70). Indépendamment de la nature et de l'intérêt de ce projet, il reste qu'on voit mal ce qui le distingue, du point de vue de son efficacité, d'une fête organisée par l'ATSA destinée elle aussi à une population déterminée, en l'occurrence marginale, lui offrant la chance de vivre une expérience hors de l'ordinaire. La fonction et la destination des œuvres, dans les deux cas, ne saurait être plus claire et plus « adaptée à des fins sociales »...

Calligraphie, Sculpture d'ombre et *La Brisure des vases* prouvent l'étroitesse de ce point de vue. Présentant non pas des hommes, mais des livres, elles nous invitent, plutôt qu'à incarner une communauté nouvelle ou l'éprouver dans notre chair, à *penser* le monde commun, de même que nous y convie le livre qui initie la réflexion et préside à la sagesse. En regard des autres pratiques de l'art néo-humanistes, les œuvres de Tàpies, Parmiggiani et Kiefer n'ont en commun, dans leur forme ou leur sujet, qu'une seule caractéristique, qui fonde pourtant toute l'efficacité critique de leur pratique : le *mystère*. Le mystère participe, rappelons-le, du renouvellement formel par lequel les artistes prétendent transformer le monde : « à un contenu nouveau doit nécessairement correspondre une forme nouvelle », disait Tàpies (cf. *supra* : 79). Le matiérisme, le contraste du plomb et du verre ou les traces fuligineuses sont autant de manières de réinventer les pratiques artistiques pour sublimer leur potentiel *évocateur*. Cette puissance d'évocation est au principe du mystère de l'œuvre, elle en est la respiration. Créant suffisamment de vide pour que la lecture s'approprie le contenu incertain de l'œuvre, l'évocation participe de sa dimension critique. En ce sens, les livres illisibles ne se situent pas en porte-à-faux par rapport au « régime esthétique des arts » dont parle Rancière. Leur efficace repose bel et bien sur l'effet d'une suspension « de cet accord traditionnel entre la structure de l'exercice artistique et celle d'un monde hiérarchique » (cf. *supra* : 107), puisqu'elles se veulent objet de méditation et non expression d'un « message » donné. Car enfin, ce qu'il s'agit de contester, c'est précisément l'essoufflement de la pensée dans l'urgence qui impose son rythme aux humains et les subterfuges « pratiques » et « ontologiques » dans lesquels l'Homme-Présent se réfugie pour oublier les incertitudes de l'avenir et sa responsabilité à l'égard du monde commun. La dialectique des œuvres de Tàpies, Parmiggiani et Kiefer gît dans ce paradoxe : en même temps qu'ils offrent à lire le bilan culturel désolant du présentisme, les livres illisibles se font les ressorts de la pensée et invitent ainsi à dépasser le vide de sens qui semble notre lot. Au demeurant, si le traumatisme a servi d'impulsion créatrice aux trois artistes, ce n'est pas parce qu'il apparaît comme une fatalité à rappeler, mais parce qu'il impose de repenser l'humanisme en recréant un équilibre entre passé, présent et futur.

La promesse d'un équilibre temporel et historique, telle est la prémisse du possible que suggèrent les livres illisibles. Cet équilibre rappelle le concept de brèche historique

d'Hannah Arendt, cette brèche dont elle fait le ressort de la liberté. Rappelons que la brèche désigne le lieu de fracture dans le continuum de l'histoire où advient la pensée. Ce moment est d'essence mélancolique. L'exemple cité par Arendt est à cet égard révélateur. Elle introduit en effet ce concept en rappelant cette phrase de René Char résumant son expérience de la résistance : « Notre héritage n'est précédé d'aucun testament » (cité par Arendt 1972 : 11). Ce que le poète évoquait ainsi consistait en l'expérience de la liberté : ses camarades et lui avaient pris « l'initiative [de la résistance] en main et par conséquent, sans le savoir ni même le remarquer, avaient commencé à créer cet espace public entre eux où la liberté pouvait apparaître » (1972 : 14). La perte de ce « trésor » s'explique par faute d'une tradition capable de préparer les acteurs à la venue de la liberté, d'assurer les modalités de sa transmission (1972 : 14). Cette perte fut alors « consommée par l'oubli », soit un défaut de mémoire qui n'est rien d'autre, affirme Arendt, qu'un défaut de pensée (1972 : 14). L'expérience de la résistance fut ainsi, pour ceux-là mêmes qui la menèrent, comme l'éclat d'une bonne étoile fuyante. La tragédie que représente la perte du trésor apparut lorsqu'« il s'avéra qu'il n'y avait aucune conscience pour hériter et questionner, méditer et se souvenir » (1972 : 15). Pourtant, indique Arendt, il est de la nature la conscience historique, « ce petit tracé de non-temps » qui fracture en parts égales le passé et le futur, de ne pouvoir être ni transmise ni héritée : « chaque génération nouvelle et même tout être humain nouveau en tant qu'il s'insère lui-même entre un passé infini et un futur infini, doit [la] découvrir et [la] frayer laborieusement à nouveau » (1972 : 24). Toutefois, cette conscience peut être préparée. Voilà pourquoi les mots de Char adressent à « ceux qui survivraient un appel à la pensée non moins urgent et non moins passionné que l'appel à l'action de ceux qui l'avaient précédé » (1972 : 19). Ceux-ci, soit les premiers à avoir lancé, à l'époque, l'appel à la pensée, étaient les existentialistes, qui furent aussi les premiers à penser une forme de présentisme, mais très différente du nôtre, un présentisme responsable et, en un sens radicalement différent de celui entendu par Rancière, éthique. Tout se passe comme si les livres illisibles se faisaient l'écho de cet appel lancé tour à tour par les existentialistes, puis les membres de la Résistance, en cette fin de guerre qui signala le début de l'amnésie dans l'Allemagne de Kieffer. L'ouverture sémantique des formes dans la cendre, de ces écritures cryptiques tracées dans la matière d'un tableau ou de cet assemblage intrigant de livres de plomb et de verre fragile est non seulement une invitation lancée au spectateur à participer au sens de l'œuvre; au second degré, elle est une

invitation à participer au sens de l'histoire collective que symbolise l'image abstraite du livre, orphelin d'un récit comme l'est notre présentisme.

Si la pensée humaniste a conduit à forger un débalancement temporel en faveur de l'avenir, le rejet de cette pensée semble aujourd'hui donner lieu à une boulimie du présent dévorant aussi bien le passé que le futur. La fonction critique de la mélancolie entre en jeu lorsqu'elle incite à rééquilibrer notre rapport à l'histoire. La boulimie présentiste n'est d'aucun secours face à la béance ouverte par le retrait de la transcendance. Elle n'est qu'une manière de traiter les symptômes de la maladie culturelle en prévention d'une future crise. À la question « les œuvres de Tàpies, Parmiggiani et Kiefer proposent-elles de refonder un monde commun ? » il faudrait donc répondre : oui, mais pas sur les bases générales d'une révélation du lien profond qui fonde la grande famille humaine, telle que la dépeigne Tunick ou Beecroft et qui, en vérité, n'est inconnue de personne, pas plus, d'ailleurs, que la réalité de la domination capitaliste représentée par l'ATSA; pas non plus sur la base d'une territorialisation très large et inclusive à la Bush ni d'un traumatisme généralisé à la Lyotard; mais sur la base d'un projet collectif ancré dans la conscience de notre finitude et le besoin d'inspirer aux générations futures une raison d'être, qu'il s'agisse de prolonger ou de contester le trésor forgé à même notre liberté. Tel est le véritable sens du néo-humanisme de Tàpies, Parmiggiani et Kiefer : choisir la mélancolie comme terreau des aspirations et des réalisations humaines.

Aussi est-ce le vide des livres, en tant qu'image mélancolique par excellence, qui se charge, paradoxalement, de représenter dans les œuvres le potentiel libérateur de notre époque. Ce vide représente une autre forme de suspension : non plus une suspension esthétique, mais une suspension de la transmission et, au sens plus large, une suspension du sens de l'existence à l'heure où les Hommes-Présent cherchent à s'oublier dans l'activité incessante. Le philosophe Giorgio Agamben croit dans le potentiel poétique de cette intransmissibilité qui correspond exactement à l'*éthos* présentiste :

une inadéquation, une faille entre l'acte de transmission et la chose à transmettre, et une valeur accordée à cette dernière indépendamment de la première n'apparaissent que lorsque la tradition perd sa force vitale, et constituent le fondement d'un phénomène caractéristique des sociétés non-traditionnelles : une accumulation de

culture. En effet, contrairement à ce que l'on pourrait penser à première vue, la rupture avec la tradition ne signifie pas du tout la perte ou la dévaluation du passé : il est, plutôt, probable que maintenant seulement le passé puisse se révéler avec un poids et une influence qu'il n'a jamais eue avant (trad. libre, 1999 : 107-108).

Le plus intéressant est sans doute le rapprochement que fait Agamben entre cet état de choses et la mélancolie. Le philosophe rapproche en effet la suspension de la transmissibilité au point de rupture avec la tradition, à l'état dans lequel se présente l'ange dépeint par Dürer dans *Melancholia I* (ill. 8) comme « immergé dans une dimension atemporelle » (trad. libre, 1999 : 109) au milieu des objets et emblèmes épars. La mélancolie de l'ange n'est rien de moins que « la conscience qu'il s'est aliéné du monde; elle est la nostalgie d'une réalité qu'il ne peut posséder qu'en la rendant irréelle » (trad. libre, 1999 : 109). L'état mélancolique de l'ange se rapporte donc tout à fait à celui de la brèche entre le passé et le futur où l'homme reconnaît la discontinuité de l'histoire dans laquelle il s'inscrit; or cette situation définit également la portée de l'engagement créateur, l'artiste pouvant dès lors s'emparer du passé pour en faire un objet poétique et « de cette manière ouvrir pour l'homme un espace entre le passé et le futur dans lequel il peut fonder son action et sa connaissance » (trad. libre, 1999 : 110). Il s'agit là de la tâche exacte à laquelle sont commis les livres illisibles. Si le passé dont ils sont les signes, la trace ou le monument est représenté en l'état d'intransmissibilité, d'ouverture sémantique et de mystère à décrypter, ce n'est pas pour communiquer le sens précis d'un projet ou d'une existence collective, tel que le ferait l'art relationnel, l'art du témoignage et ces pratiques néo-humanistes qui souhaitent renouer le lien social en rappelant notre communauté biologique; mais, pour transmettre « l'acte de transmission » lui-même (trad. libre, 1999 : 114).

La fonction critique de la mélancolie des livres illisibles à l'égard du présentisme se résume donc à trois choses : elle est le rappel de la finitude humaine; elle est la révélation de la brèche historique; elle est, enfin, l'injonction à profiter de cette brèche, de cette suspension de la transmission, pour penser le sens d'un monde commun. La disponibilité de la culture, à laquelle réfère Agamben, se révèle donc à la faveur d'une superposition de deux formes de suspension : d'une part, l'illisibilité des livres qui incarnent symboliquement l'état d'une culture sous la forme d'une béance entre le passé et le futur;

d'autre part, la déconnexion contemplative que les œuvres proposent avec l'hyperstimulation, l'efficacité et la rentabilité qui façonnent la subjectivité à l'ère du présentisme. Face à cette articulation, la dichotomie consensus/dissensus proposée par Rancière achoppe. Car d'un côté, la mélancolie des œuvres suggère la perte d'un monde commun, ce que Rancière rapporte au consensus; de l'autre, leur dimension évocatrice se fait la « constitution, à la fois matérielle et symbolique, d'un certain espace-temps, d'un suspens par rapport aux formes ordinaires de l'expérience sensible » (2004 : 36), autrement dit, d'un dissensus. Or, pour Rancière, une seule suspension n'est valable qui fonde pour lui toute politique de l'art, celle du dissensus, et cela, parce qu'elle « définit les choses de l'art par leur appartenance à un sensorium différent de celui de la domination » (2004 : 46). À l'évidence, Rancière voue l'art critique à la seule défense de la démocratie. De fait, le philosophe identifie très précisément dissensus et démocratie (cf. *supra* : 106), en ce que celle-ci est fondée sur la renégociation constante d'un partage du sensible entre les diverses communautés qui composent la société. Le problème est que cette mission limite l'art à ne jamais s'adresser qu'à certaines communautés, qui sont toujours celles des exclus et des marginaux. À ne défendre que la lutte contre la domination, Rancière occulte pourtant l'un des enjeux les plus criants des sociétés présentistes : l'absence de sens. Dépourvu d'idéaux et de projets rassembleurs, des repères que fournit la tradition et d'un sens à donner à l'histoire, le monde en commun que défend Rancière n'offre aucune solution au malaise qui affecte l'ensemble des communautés. De fait, nous l'avons vu, l'illusion pratique et l'illusion ontologique grâce auxquelles l'Homme-Présent cherche à éviter les « questions » affectent tant les cadres supérieurs rencontrés par Aubert, que les amateurs de cinéma à sensations fortes ou de jeux vidéos ou les simples consommateurs. C'est bien pourquoi il est impossible, pour l'art politique, d'éviter la question du monde commun : parce que les ravages causés par la dissolution des idéaux constituent un problème *commun*.

La particularité des propositions artistiques de Tàpies, Parmiggiani et Kiefer gît dans le caractère évocateur des livres illisibles dont la forme évoque tout à la fois celle d'une perte et celle d'un possible, qu'Agamben nous invite à penser sous l'angle de la transmission. Aussi, il semble que ce possible dont la mélancolie des livres illisibles est porteuse n'a d'autre nom qu'*héritage*. Penser l'héritage, ne signifie pas imaginer un terme à l'histoire, une

communauté idéale qui en serait l'accomplissement, mais envisager la nature de ces objets poétiques que nous souhaitons léguer au futur. Cela signifie en effet renouer avec une forme de tradition, réinventer la tradition. Si une telle tâche implique un consensus, c'est qu'il faut d'abord créer ces « formes d'incorporation » (cf. *supra* : 107) que le dissensus a pour tâche de remettre en question, pour que celui-ci puisse prendre tout son sens. Le véritable problème de l'art du consensus ne tient pas de sa volonté de définir une communauté; il gît dans son incapacité à accorder celle-ci à une forme d'historicité qui lui donne raison d'être. Rappelons qu'un régime d'historicité n'est pas qu'une manière d'être-au-temps, mais aussi une manière d'être-ensemble (cf. *supra* : 98). L'historicité est le fondement de la communauté. Or, en tant qu'il se caractérise par l'atomisation du social, le présentisme manque précisément de ce qui pourrait légitimement faire de lui un régime d'historicité. Il conviendrait plutôt de le désigner comme régime de *temporalité*. Il apparaît dès lors que ce n'est pas la quête du « commun » qui nuit à l'expression du politique, comme le prétend Rancière, mais son absence. Une communauté émancipée n'est pas *d'abord* dissensuelle; elle est une communauté qui saisit pleinement la chance qui lui est impartie de décider de ce qu'elle souhaite retenir du passé et inventer pour l'avenir; de faire le tri dans les livres survivants du passé et d'*œuvrer*, avec toute la mélancolie qu'implique cet art, à édifier les bibliothèques de demain.

CONCLUSION

*Arrivé au bout de ton chant
chante encore puis
reste au faîte*

Michel Leclerc, *Si nos âmes agonisent*

Peu avant l'éclosion du silence, sur la crête entre la mémoire et l'oubli, les livres de Tâpies, Parmiggiani et Kiefer résistent encore. Leur mélancolie réside dans la présence spectrale du sens, comme la rémanence d'une voix dans l'oreille, persistant à l'approche de sa disparition; pas tout à fait le silence, en fin de compte, mais peut-être son occurrence feutrée. En cela, la mélancolie semble aujourd'hui s'engourdir au bord de sa lumière. Dans l'imaginaire baroque de la mélancolie, le livre est un objet sacré et un objet de collection. La bibliothèque est l'emblème du savoir absolu. Au plus profond de son abattement, le savant mélancolique ne doit sa tristesse qu'à l'idéal qui agite sa promesse. Aussi, lorsque les tableaux représentent le sage ou le saint penché dans un geste de découragement sur sa table de travail, ses livres abandonnés à ses côtés, ce n'est jamais que l'immensité du savoir incarnée par le livre qui le dépasse et le subjugué. Or, le livre dans *Sculpture d'ombre*, *Calligraphie* ou *La Brisure des vases* n'est pas abandonné, mais disparu ou réifié, pétrifié en objet de contemplation, au même titre que le crâne que la Madeleine à la veilleuse de La Tour tient sur ses genoux (ill. 20). Chez les romantiques, la ruine a pu figurer la fin d'une époque, mais elle la figurait en tant que fragment, celui-ci n'étant rien que la chose incomplète, toujours sujette à la conservation ou à la restauration. Rappelons d'ailleurs que Chateaubriand ou Volney ont bel et bien tenté de faire revivre *l'istoria magistra* à travers le récit même qui racontait sa chute. Nous voyons ce qui sépare cet hommage à la ruine de la tablette cunéiforme que Tâpies crée un siècle plus tard : si celle-ci évoque la cité d'Ur, il reste que les écritures sont absolument imaginées, qu'elles ne sont rien que des signes vides. Tâpies, rappelons-le, cherche à suggérer le néant, là où la ruine romantique manifestait la nostalgie d'une histoire, d'une époque, de monuments qui se refusaient à l'oubli. Muets, mélancoliques, mais lucides : les livres illisibles sont l'image d'une

disparition, d'un passage; une radiographie du présentisme, qui en révélerait une structure creuse, comme les formes vides dans la cendre à la place à de bibliothèques brûlées.

Malgré la désillusion dont témoignent les livres illisibles, l'erreur serait, nous l'aurons compris, d'interpréter cette mélancolie de la perte comme un attachement (pathologique) au passé, puisque celui-ci est *virtuellement* absent des œuvres : d'un côté, il en est *complètement* absent, puisqu'on ne saurait l'identifier; d'un autre, il est *potentiellement* absent, puisqu'il se laisse sentir par son absence même. Il faudrait donc, suivant Agamben, reconnaître dans la mélancolie des livres illisibles ou la disparition qu'elle affiche, un accueil poétique des objets et vestiges du passé, de même qu'une invite à faire de sa présence spectrale, l'occasion de penser un monde commun. Le présent du reste, le présent « déshistoricisé » et ingrat que nous traversons est une chance, si nous prenons le temps de la saisir. Cette conscience historique est évidente dans l'art de Kiefer, lui qui travaille à bricoler une généalogie de mythes juifs et allemands pour penser son identité et le sens de son engagement artistique. Elle est aussi palpable dans l'attention que porte Parmiggiani aux lieux historiques qu'il investit de traces comme de leur propre passé, avant de les rendre au futur qui les attend — souvent, ils deviendront musées. Enfin, cette conscience historique est au principe de l'art de Tàpies qui crée des œuvres contemplatives pour inviter à l'action et éveiller les esprits. L'existentialisme de Tàpies décrit bien la mélancolie des livres illisibles, en ce que l'existentialisme est un humanisme, comme le disait Sartre, mais aussi un présentisme, nous l'avons mentionné. Cela pourrait sembler paradoxal. Comment ces œuvres qui paraissent en décalage avec les valeurs et le rythme du présentisme sauraient-elles l'incarner ?

Agamben, encore, offre une piste de réponse. Rappelons-nous d'abord de cet ange peint par Dürer, dont la mélancolie, disait Agamben, tenait à « la conscience qu'il s'est aliéné du monde » (*supra* : 115). Or, poursuivait-il, ce n'est qu'au prix de cette aliénation que le monde devenait disponible au réinvestissement poétique, comme les objets épars autour de l'ange, attendant d'être investis par son génie créateur. La métaphore permettait de comprendre le trésor de possibilités s'offrant aux sociétés non traditionnelles. Dans un petit ouvrage intitulé *Qu'est-ce que le contemporain ?* (2008), le même argument permet au

philosophe de propose cette définition de la contemporanéité : « le contemporain est celui qui fixe le regard sur son temps pour en percevoir non les lumières, mais l'obscurité » (2008 : 20). Cette définition énigmatique de la contemporanéité s'éclaire plus loin : « percevoir cette obscurité n'est pas une forme d'inertie ou de passivité : cela suppose une activité et une capacité particulières, qui reviennent dans ce cas à neutraliser les lumières dont l'époque rayonne, pour en découvrir les ténèbres, l'obscurité singulière, laquelle n'est pas pour autant séparable de sa clarté » (2008 : 21). La métaphore rappelle certains oxymores de Baudelaire, décrivant sa mélancolie — « Puits de Vérité, clair et noir,/ Où tremble une étoile livide » (« L'Irrémédiable », cité par Starobinski 1997). Elle évoque aussi le décalage pénible grâce auquel, paradoxalement, le poète spleenétique devint le plus puissant « peintre de la vie moderne » : « Paris change ! mais rien dans ma mélancolie/ N'a bougé ! [...] » (« Le Cygne », cité par Starobinski 1997 : 55) reconnaissait le poète, ayant rapidement compris que « qui ne sait peupler sa solitude, ne sait pas non plus être seul dans une foule affairée » (« Les foules », dans Hersant 2005 : 279). La comparaison avec Baudelaire est significative, si l'on reconnaît, avec Agamben, que le contemporain ne saurait être n'importe quel individu, mais un individu particulier, un génie, serions-nous prêt à conclure, songeant à l'ange de Dürer, ou peut-être simplement un *artisan* de la lumière et l'ombre, un Parmiggiani. Au demeurant, le contemporain ou le mélancolique, s'il faut bien admettre qu'ils ne forment qu'un seul et même individu, serait celui qui *travaille* à découvrir l'ombre de son présent.

Ce travail, à n'en pas douter, est celui de l'artiste. Si les livres illisibles sont faits de mystère, peut-être celui-ci n'est-il rien d'autre que cette part d'ombre que nous n'osons pas regarder de front. Ce n'est pas un hasard si Agamben trouve dans les vers d'Ossip Mandelstam — « Mon siècle, mon fauve, qui pourra/ Te regarder droit dans les yeux/ Et souder de son sang/ les vertèbres de deux siècles ? » (cité par Agamben 2008 : 13-14) — la métaphore de la discontinuité historique que les livres illisibles révèlent, précisément, à leurs contemporains : « le poète, en tant que contemporain, est cette fracture, il est celui qui empêche le temps de se rassembler et, en même temps, le sang qui doit souder la brisure » (2008 : 15). Inséré dans la brèche du temps — se tenant « exactement au point de la fracture », formulera Agamben (2008 : 25), visiblement influencé par Arendt —,

Mandelstam éprouve la rupture des XIX^e et XX^e siècles, mais aussi celle qui sépare le temps « d'une vie singulière [...] et le temps de l'histoire collective » (2008 : 14). Poète de la « nostalgie de la culture universelle », il paiera de sa vie, dans les goulags, la perméabilité de sa poésie aux bouleversements du présent, et le caractère innovateur d'un style anachronique (cf. Aucouturier 2008). Discontinuité de l'histoire, anachronisme de la pensée : Arendt rencontre Agamben dans la définition de la tâche du poète ou de l'artiste; si la pensée naît de l'histoire, elle est, fondamentalement, anachronique. Ainsi, les livres illisibles, de par l'absorbement méditatif qu'ils exigent et les références aux mélancolies anciennes dont ils sont parcourus, manifestent-ils la contemporanéité de celui qui perçoit les troubles de son temps à la lampe des ombres du passé. Peut-être faut-il en effet « prendre ses distances » avec son temps pour mieux y « adhérer » : « ceux qui coïncident trop pleinement avec l'époque, qui conviennent parfaitement avec elle sur tous les points ne sont pas des contemporains parce que, pour ces raisons mêmes, ils n'arrivent pas à la voir » (Agamben 2008 : 11). Il n'est pas étonnant qu'Agamben réfère à Nietzsche. L'inactualité que celui-ci revendique est aussi la marque de son rapport critique (cf. *supra* : 73) avec son temps dont nous avons vu qu'il travaillait l'art de Kiefer, Tàpies et Parmiggiani. Kiefer, en particulier, sait, comme Nietzsche, ce qu'il faut de courage pour assumer la position de contemporain, pour recevoir « en plein visage le faisceau des ténèbres qui provient de son temps » (Agamben 2008 : 22) : parce que pour y arriver, il faut accepter de voir le présent s'éloigner sans cesse de soi, comme « un rendez-vous qu'on ne peut que manquer » (2008 : 25). Le contemporain voit son présent et nous le signale comme « archaïque » (2008 : 33); autrement dit, il anticipe déjà les ruines de l'avenir que son présent promet, ou son retour à l'origine, jamais retrouvée, mais jamais bien loin (2008 : 34-36). Peut-être le contemporain possède-t-il fondamentalement ce savoir que l'homme ne progresse pas, que la lumière qu'il poursuit, n'est jamais qu'un soleil de cendre et que du bout de son désespoir et dans la nostalgie de l'autrefois, il parle mieux à ceux qui ne sont pas encore qu'à ceux qui le côtoient.

Au final, comment les livres illisibles qui paraissent en décalage avec les valeurs et le rythme du présentisme sauraient-ils donc l'incarner ? Nous proposons, en guise de réponse, de nous pencher sur l'écart entre le présentisme que les œuvres de Tàpies,

Parmiggiani et Kiefer représentent et celui qu'ils donnent à éprouver. Cet écart n'est rien que l'ombre ou l'obscurité d'où elles nous contemplent. D'un côté, le présentisme représenté est ce livre vide, cette coquille d'où le sens s'est échappé, la vacuité angoissante que l'activité, l'intensité et la consommation tentent de combler, sans tout à fait y parvenir. Plutôt qu'une démonstration des pouvoirs néfastes de la consommation, plutôt qu'une campagne de sensibilisation qui exhiberait des carcasses de voitures tout-terrain pour nous rappeler à des problèmes que nous connaissons déjà si bien que nous préférons les ignorer, Tàpies, Parmiggiani et Kiefer choisissent la voie du paradoxe pour fasciner le regard et susciter la méditation. Sans doute faut-il qu'un artiste possède l'âme d'un poète pour savoir que l'évocation et le mystère, l'étrangeté dans la forme belle et familière d'un livre, nous en disent plus sur l'échine brisée du siècle que tous les détritrus de la société de consommation. D'un autre côté, il y a le présentisme qui passe entre le regard et l'œuvre, entre le temps propre à celle-ci et celui qu'elle demande à la contemplation. Le moment de la contemplation est toujours un présentisme : un temps suspendu, celui l'expérience véritable déplorée par Bergson, celui où l'aura nous atteint. Or, c'est un présentisme qui s'offre à vivre non dans l'action, mais dans l'abandon, un abandon où la sensation de la mort se fait douce, où elle s'apprivoise. L'œuvre elle-même n'est pas faite pour durer : sans user de technologies, d'images mouvantes, sans imiter les flux et les réseaux ni inviter à l'action, l'œuvre de Parmiggiani laisse aller le temps et se laisser tomber en lui, dans le glissement de la cendre sur les murs. Certes, nous ne pouvons en dire autant des œuvres de Tàpies et Kiefer. Pourtant, le tableau aux signes cryptés est aussi immédiat que le monochrome le plus moderne; la sculpture de Kiefer envahissant l'espace du spectateur, saisit comme un choc. Le temps des œuvres est discontinu comme le présent qu'il nous offre à vivre. Qui sait : pour quelque spectateur mélancolique, l'accueillir signifiera peut-être recevoir, comme au premier jour, l'éclat des ténèbres dans les yeux.

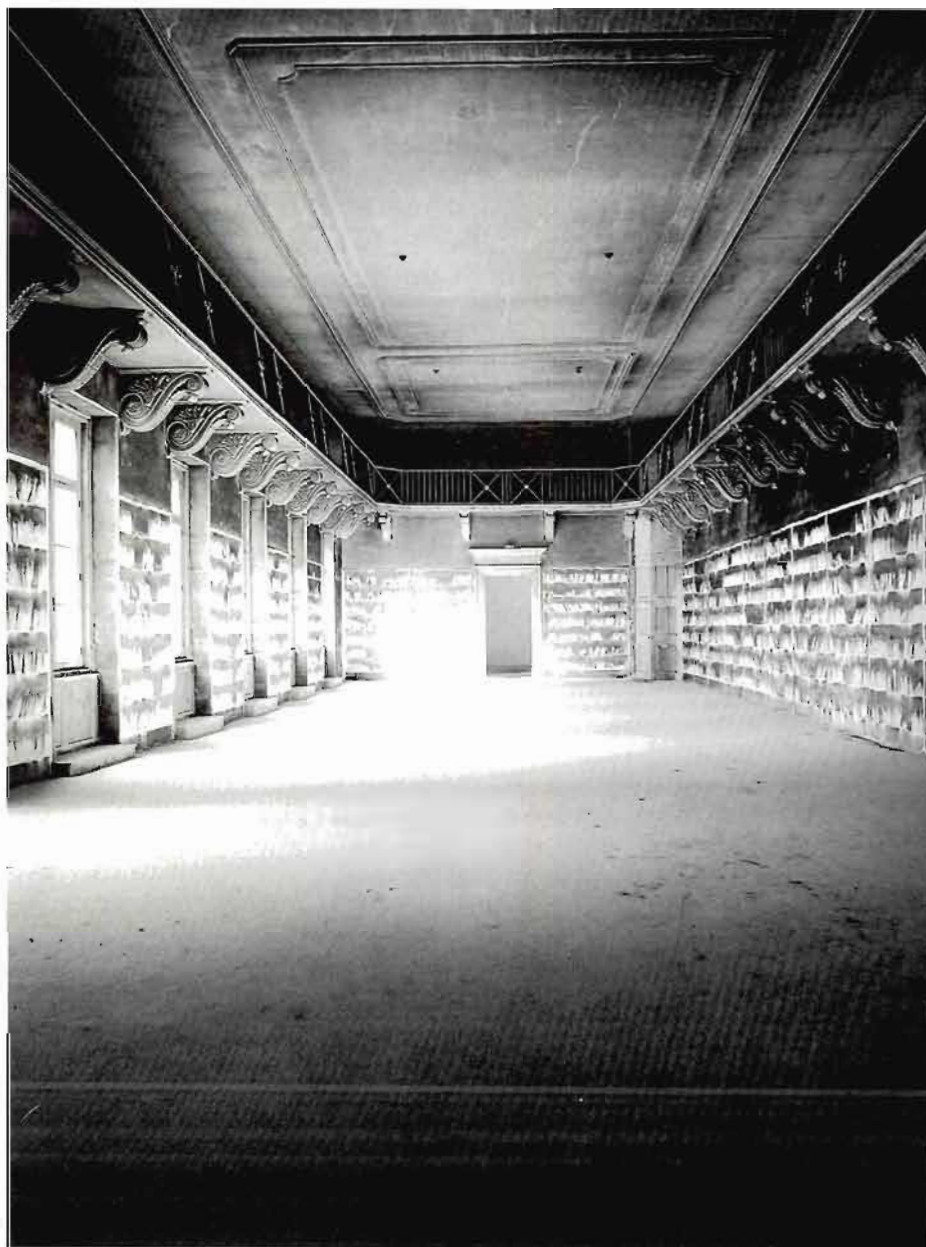
ILLUSTRATIONS



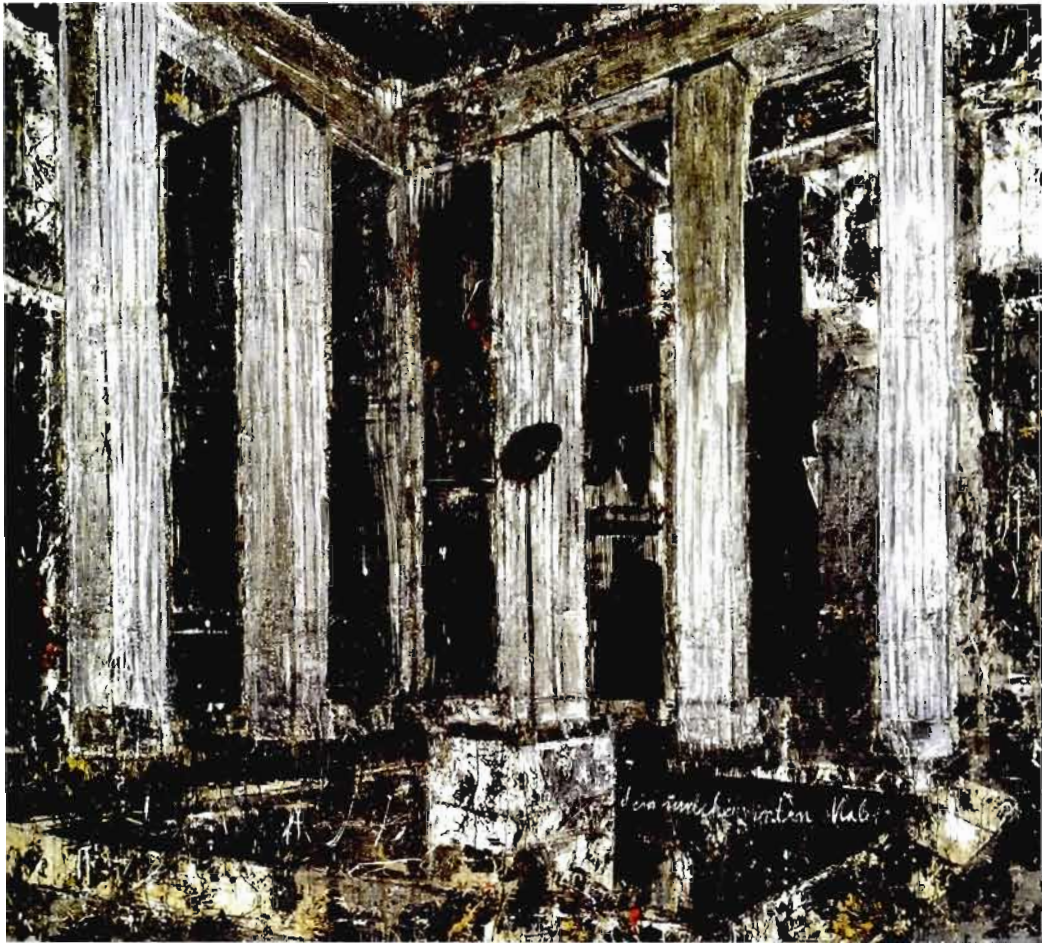
Ill. 1. Antoni Tàpies, *Calligraphie*, 1958.



III. 2. Anselm Kiefer, *La Brisure des vases/ Bruch der Gefäße*, 1990.



III. 3. Claudio Parmiggiani, *Sculpture d'ombre*, 2002, Musée Fabre, Montpellier.



III. 4. Anselm Kiefer, *Au peintre inconnu / Dem unbekannten Maler*, 1982.



III. 5. Gérard de Jode, d'après Marten de Vos, *Septem Planetæ*, 1581, Gravure. Légende :
 « Souvent l'intelligence consciente est arrêtée par l'extrême vieillesse, et toi, Saturne, tu finis par les chasser de ton coup de faux. »



III. 6. Girolamo da Santa Croce, *Saturne*, 16^e siècle.



III. 7. Giulio Campagnola, *Saturne*, 15^e siècle.



Ill. 8. Albrecht Dürer, *Melancholia I*, 1514.



III. 9. H. S. Beham,
Melancholia, v. 1539.



III. 10. Anonyme,
Le mélancolique, in
Cesare Ripa (1603).



III. 11. Ferdinand Bol, *Vieillard assis près d'une table portant un globe* (*Le Vieux Savant*), fin des années 1640.

III. 12-14. Claudio Parmiggiani,
Sculpture d'ombre, 2002.



III. 12. Installation des bibliothèques.



III. 13. Enfumage.



III. 14. Révélation des traces.



III. 15. Claudio Parmiggiani, *Sans titre*, 2001, Le Fresnoy, Turcoing.



III. 16. Claudio Parmiggiani, *Sculpture d'ombre*, 1999.



Ill. 17. (ci-contre) Anonyme, Ombres d'un homme et de son échelle « imprimées » sur un mur à Hiroshima en raison de la chaleur dégagée par l'explosion nucléaire.

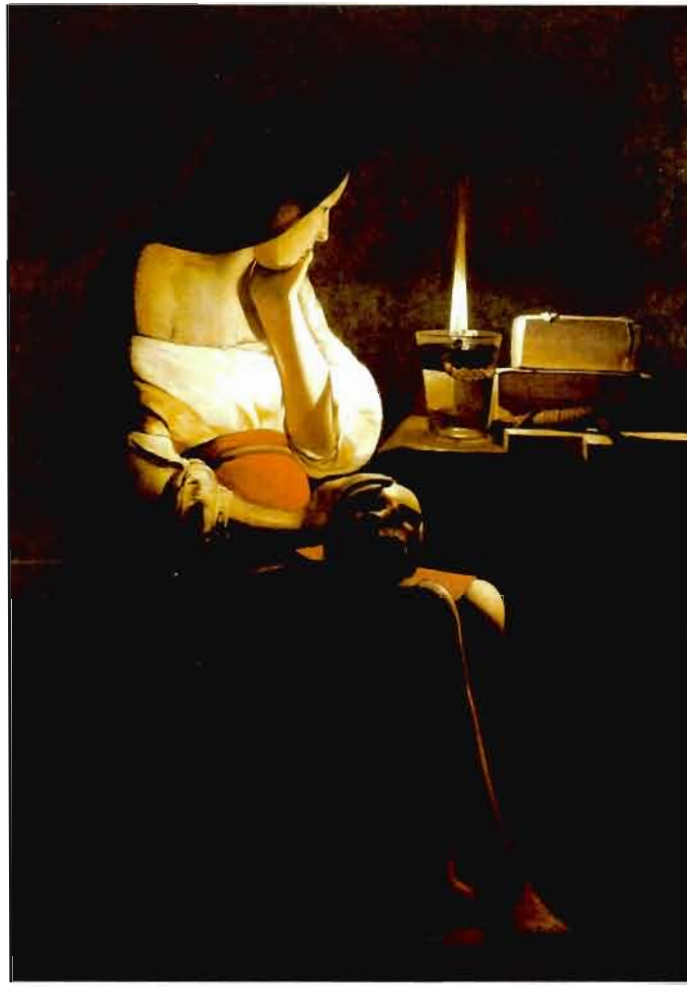
Ill. 18. (ci-dessous)

Anonyme, Clôture et son ombre « imprimée » au sol, à Hiroshima.

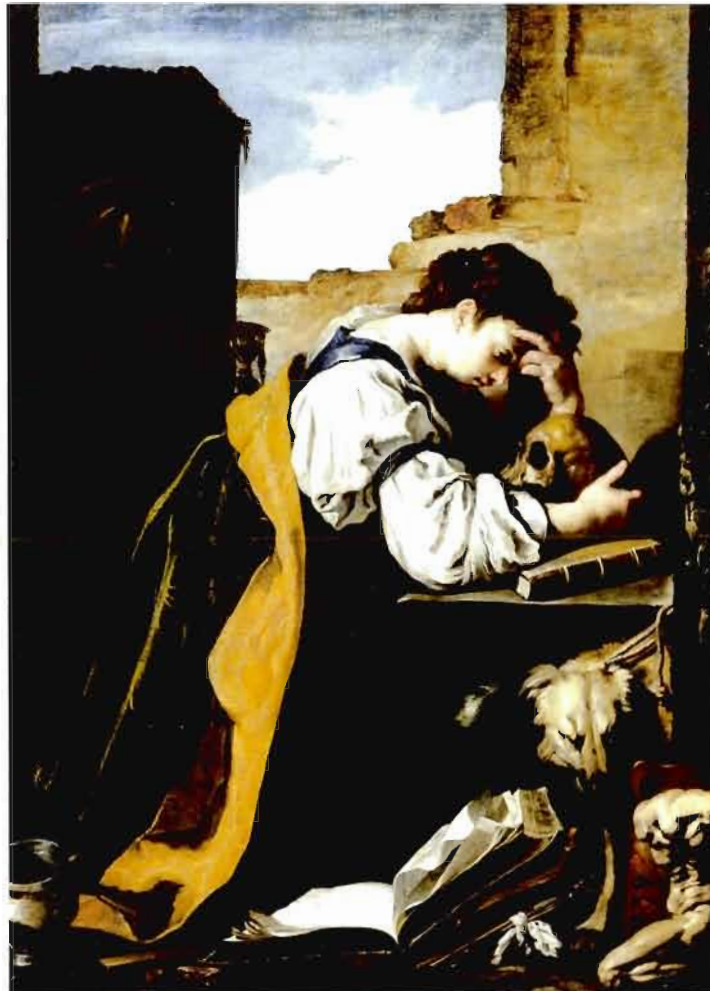




III. 19. Claudio Parmiggiani, *Sans titre*, 2006.



Ill. 20. Georges De La Tour, *La Madeleine à la veilleuse*, vers 1640-1645.



Ill. 21. Domenico Fetti, *La Mélancolie*, vers 1614 ?



III. 22. Albrecht Dürer, *Saint-Jérôme dans sa cellule*, vers 1520.



III. 23. Adrien Matham, *Dr. Faust dans son étude*, entre 1610 et 1660.



III. 24. Eugène Delacroix, *Faust et Mephistopheles galopant dans la nuit du Sabbat*, 1827.



III. 25. Anselm Kiefer, *La Brisure des vases / Bruch der Gefäße*,
détail. 1990.



Ill. 26. Anselm Kiefer, *La Brisure des vases/ Bruch der Gefäße*, 1990.



III. 27. Prosper Marilhat, *Ruines de la mosquée du khalife Hakim au Caire*, 1840.



III. 28. Adam, Victor ? (Illustrateur), *Château de Pierrefonds, Tour de la Chapelle, ruines*, estampe, XIX^e siècle, dans Charles Nodier (1835-1845). *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. Picardie*.



III. 29. Cailleux, Alphonse de, *Les trois fontaines à Saint-Nicodème (Bretagne)*, XIX^e siècle, dans Charles Nodier (1835-1845). *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, Planche 73.



III. 30. Caspar David Friedrich, *Cimetière de monastère dans la neige*, 1817-19.



III. 31. Caspar David Friedrich, *L'abbaye dans la forêt*, 1809-10.



III. 32. Horace Vernet, *La ballade de Lénore*, 1839.



III. 33. Francis Danby, *Scène de l'Apocalypse*, v. 1829.



III. 34. Théodore Géricault, *Têtes de suppliciés*, 1818.



Ill. 35. (ci-contre) Eugène Delacroix, *Le Massacre de Scio*, 1824.

Ill. 36. (ci-dessous) John Martin, *Pandemonium*, 1841.





III. 37. Joseph Michael Gandy, *Rotonde de Sir John Soane de la Banque d'Angleterre en ruines*, 1830.



III. 38. Hubert Robert, *Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruines*, 1796.



III. 39. Micha Ullman, *Versunkene Bibliothek/ La Bibliothèque vide*, 1995.
Légende : « Dort, wo man Bücher verbrennt, verbrennt man am Ende auch Menschen »/« Where they burn books, they will also burn humans in the end ».



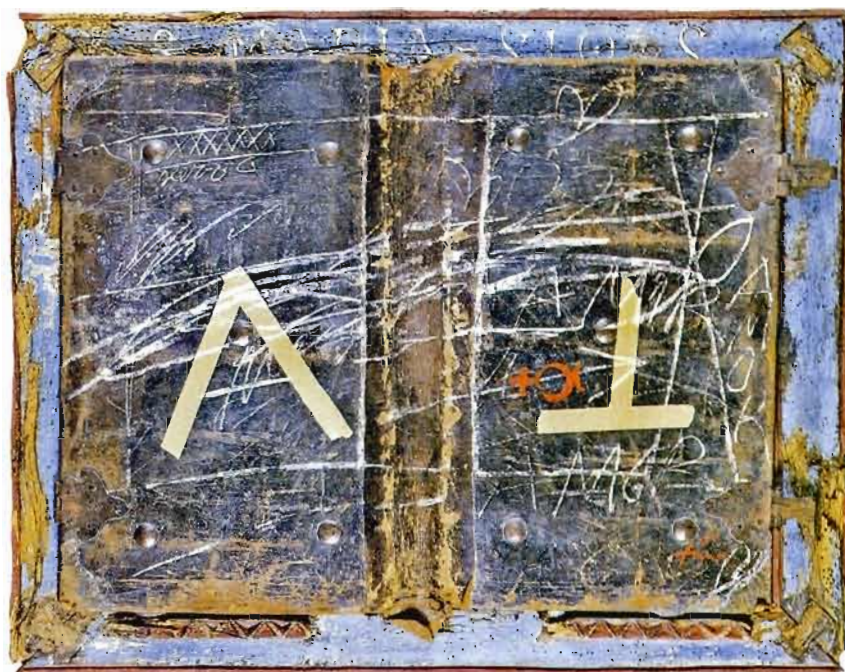
III. 40. Antoni Tàpies, *Grattage sur carton*, 1947.



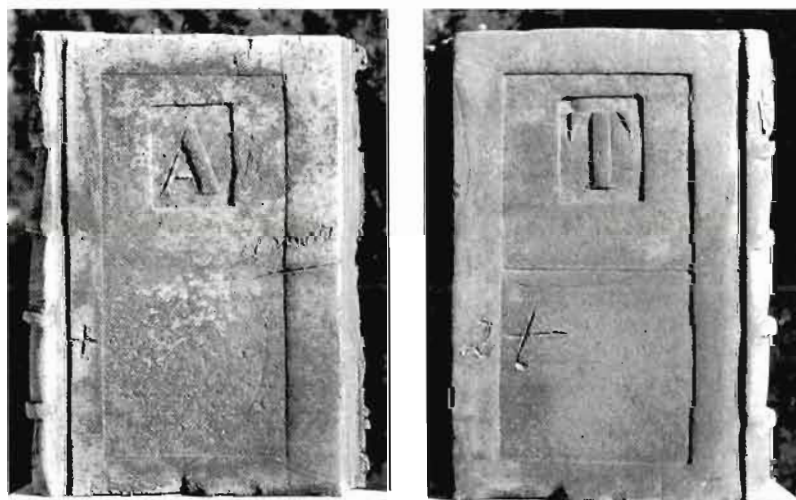
III. 41. Antoni Tàpies, *Ovale blanc N°LI*, 1957.



III. 42. Antoni Tàpies, *Paille et bois*, 1969.



III. 43. Antoni Tàpies, *Composition*, 1977/78.



III. 44. Antoni Tàpies, *Livres*, 1985-86.



III. 45. Antoni Tàpies, *Grand livre*, 1990, (ci-dessus : page gauche; ci-dessous : page droite).





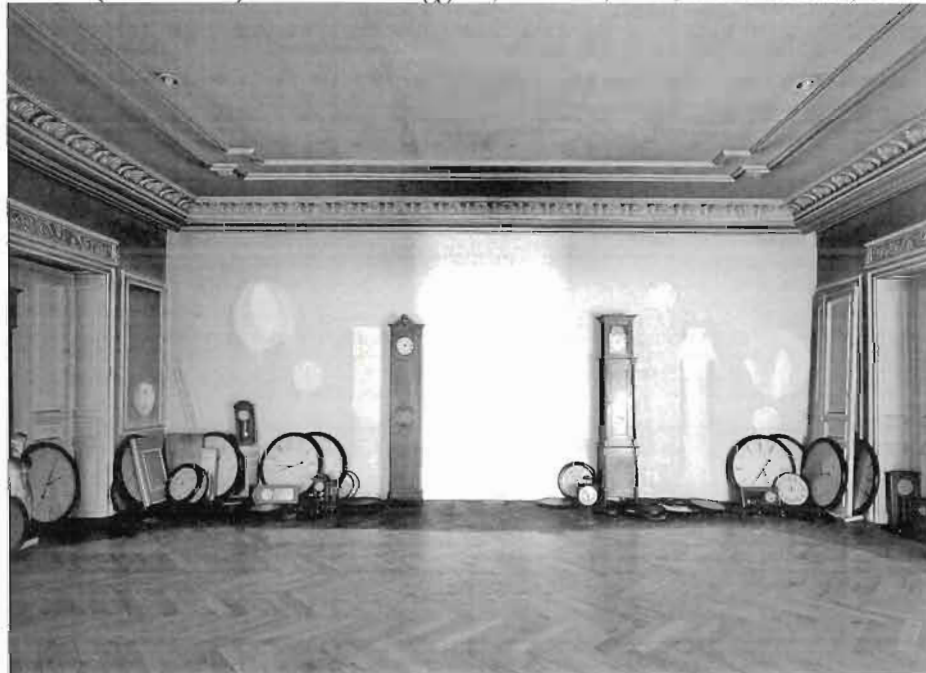
III. 46. Claudio Parmiggiani, *Pellemondo*, 1968.

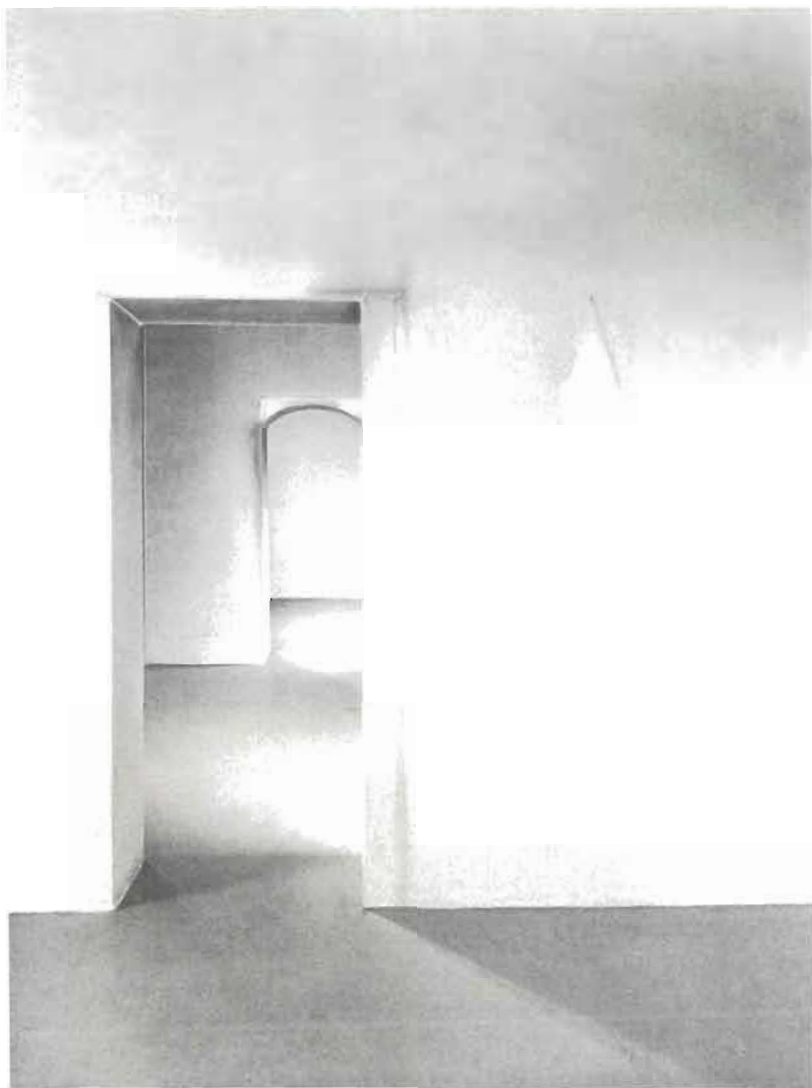


Ill. 47. Claudio Parmiggiani, *Angelo*, 1995.

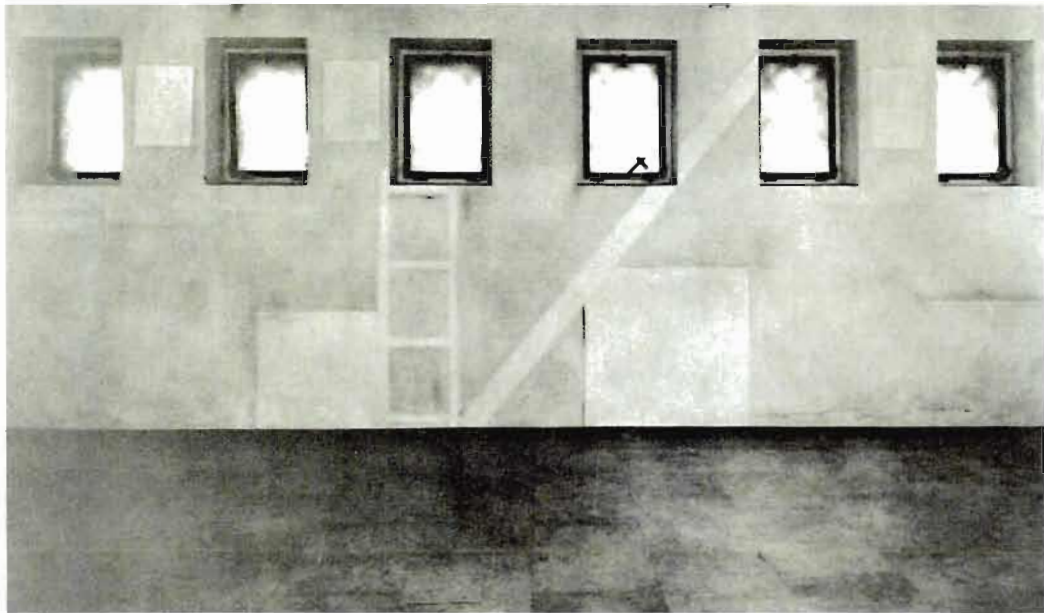


Ill. 48. (ci-dessous) Claudio Parmiggiani, *Sans titre*, 1999, Hôtel des arts, Toulon.





III. 49. Claudio Parmiggiani, *Poussière*, 1997.



Ill. 50. (ci-dessus) Claudio Parmiggiani, *Delocazione*, 1970, Galleria Civica, Modène.

Ill. 51. (ci-dessous) Claudio Parmiggiani, *Phisiognomiae coelestis*, 1975.

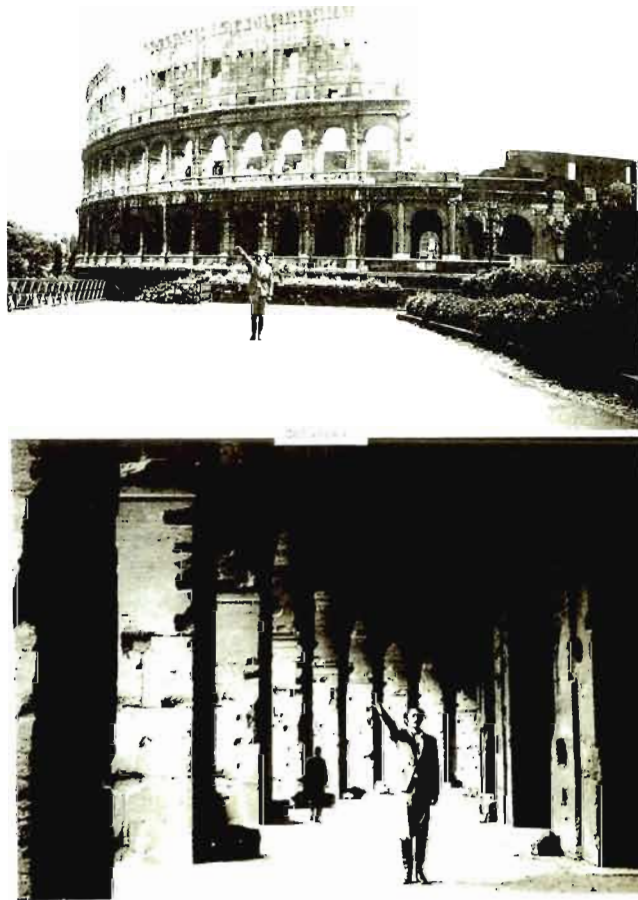




III. 52. Claudio Parmiggiani, *Campo dei Fiori*, 2006.

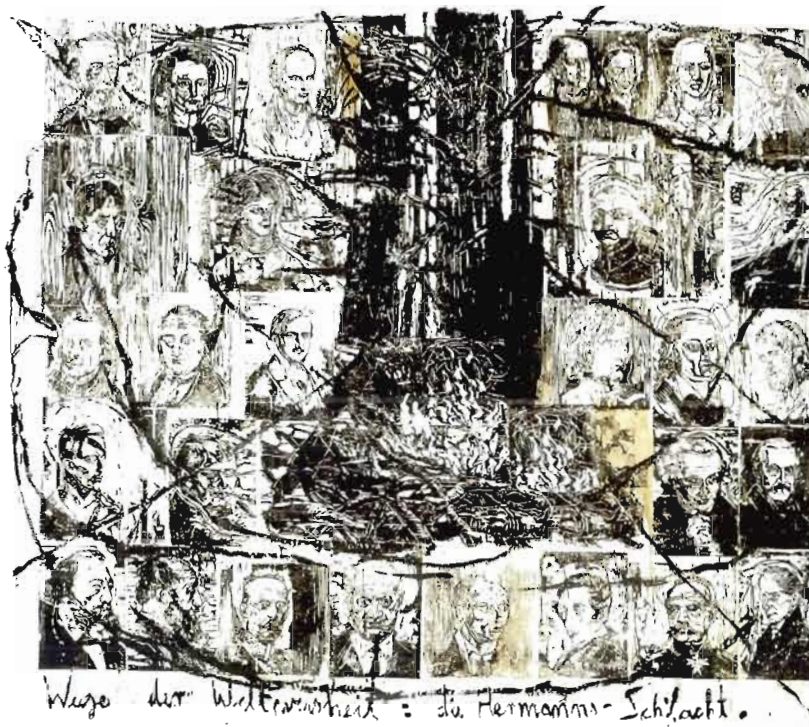


III. 53. Claudio Parmiggiani, *Sculpture d'ombre*, détail. 2002.

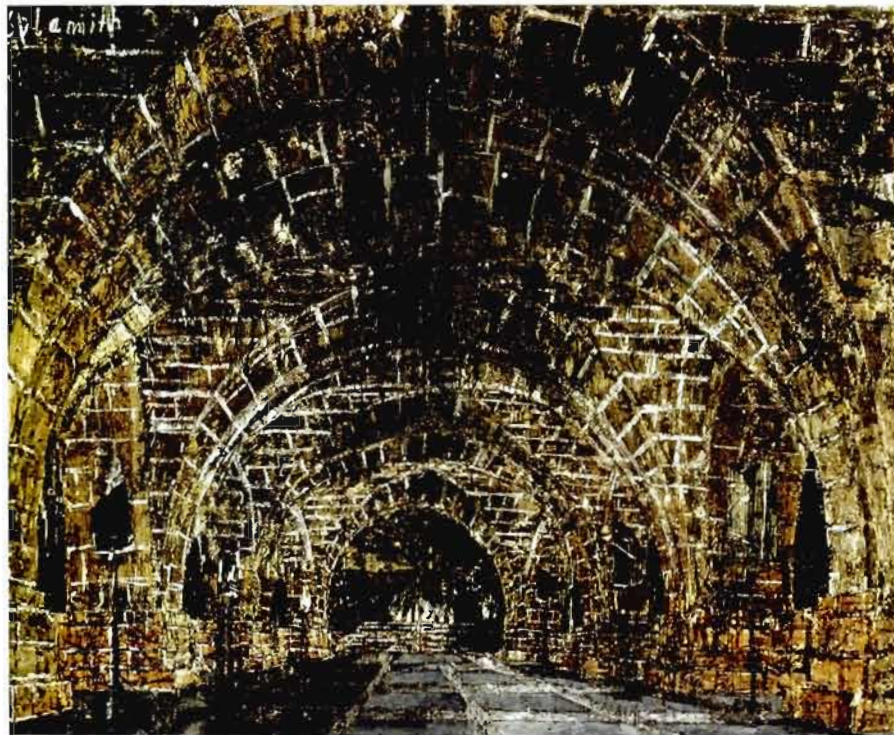


III. 54. Anselm Kiefer, *Symboles héroïques/ Heroische Sinnbilder*, 1969.

Ill. 55. (à droite) Anselm Kiefer, *Homme dans la forêt/Mann im Wald*, 1971.



Ill. 56. (à gauche) Anselm Kiefer, *Les voies de la connaissance du monde — La Bataille d'Hermann/ Wege der Weltweisheit : die Hermannsschlacht*, 1978.



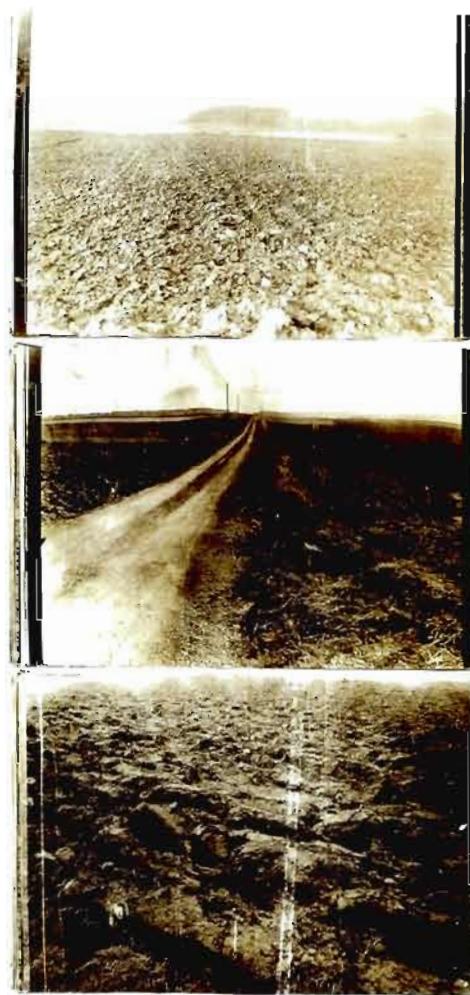
III.57. Anselm Kiefer, *Sulamite/Sulamith*, 1983.



III. 58. Anselm Kiefer, *Margarete/Margarethe*, 1981.



III. 59. Anselm Kiefer, *Cautérisation du district rural de Buchen/ Ausbrennen des Landkreises Buchen*, 1975, Livre, Livre, couverture.



III. 60. Anselm Kiefer, *Cautérisation du district rural de Buchen/ Ausbrennen des Landkreises Buchen*, 1975, Livre, Photographies originales.



ci-contre : couverture.

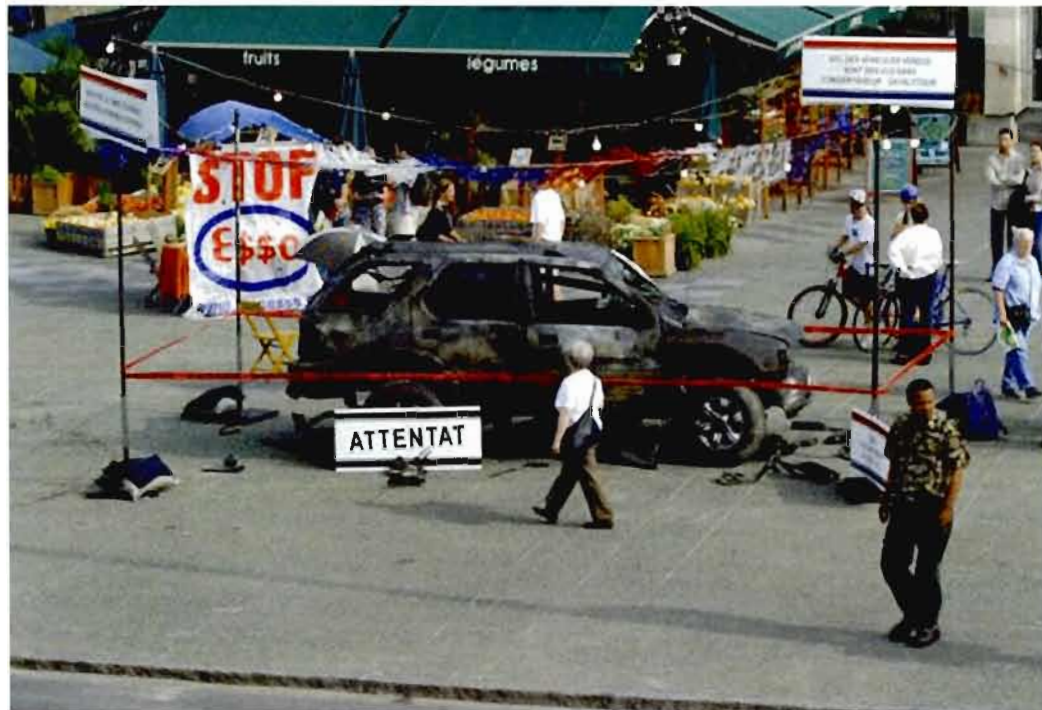
ci-dessous : livre ouvert.

III. 61. Anselm Kiefer, *Les Femmes de la Révolution/ Die Frauen der Revolution*, 1996, Livre.





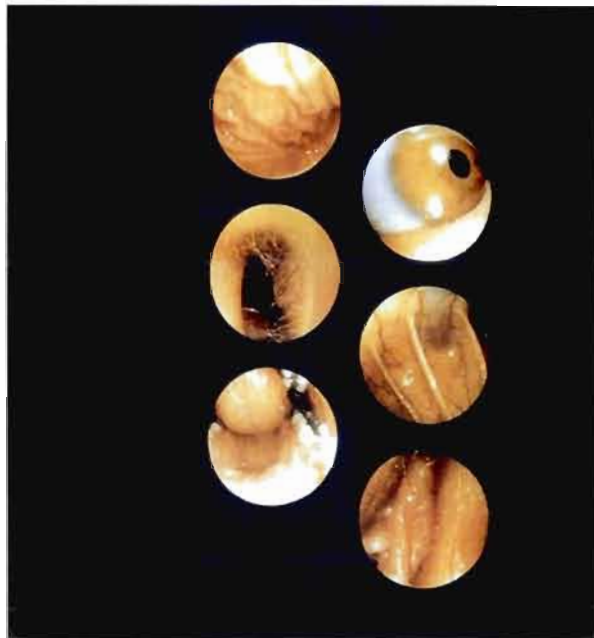
III. 62. Anselm Kiefer, *Mésopotamie* — *La Papesse/*
Zweistromland — *The High Priestess*, vue. 1989.



III. 63. Action Terroriste Socialement Acceptable (ATSA - Pierre Allard et Annie Roy, artistes), *Attentat* #2, 2003.



Ill. 64. Mona Hatoum, *Corps étranger*, (cylindre), 1994.



Ill. 65. Mona Hatoum, *Corps étranger*, (projections), 1994.



III. 67. Spencer Tunick, *Montreal 3* (Musée d'Art Contemporain de Montréal), 2001.





III. 69. John Heartfield, *Adolf, the Superman, Swallows Gold and Spouts Tin*/*Adolf, le superhomme, avale de l'or et crache de l'étain*, 1932.



BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Sources primaires

ATSA (Pierre Allard et Annie Roy) (s.d.a), « Attentat#! », [En ligne], <http://www.atsa.qc.ca/pages/attentat.asp>. Consulté le 10 décembre 2010.

_____ (s.d.b), « Mandat et démarche », [En ligne], <http://www.atsa.qc.ca/pages/mandat.asp>. Consulté le 10 décembre 2010.

_____ (s.d.c), « Attentat #11, Constat d'infraction citoyenne téléchargeable », [En ligne], <http://www.atsa.qc.ca/pages/modedemploi.asp>. Consulté le 10 décembre 2010.

COMMENT, Bernard (interviewer) (1996). « Anselm Kiefer : "Cette obscure clarté qui tombe des étoiles" », *Art Press* (France), no. 216 (septembre 1996), pp. 19-27.

DEVOLDER, Eddy (interviewer) (1992-93). « Claudio Parmiggiani », *Artefactum* (Belgique), vol. 10, no. 46 (décembre 1992-février 1993), p. 9-13.

KIEFER, Anselm et al. (2007a). *Anselm Kiefer au Louvre*, Paris : Éditions du Regard : Musée du Louvre.

_____, Danièle COHN et al. (2007b). *Anselm Kiefer au Grand Palais. Sternenfoll / Chute d'étoiles*, Galeries nationales du Grand Palais, Monumenta, 29 mai au 8 juillet 2007, Paris : Éditions du Regard.

_____, Paul ARDENNE et Pierre ASSOULINE (2007c). *Anselm Kiefer. Sternenfoll, Chute d'étoiles*, Musée d'art contemporain de Lyon, 8 mars au 14 mai 2006, Paris : Éditions du regard.

LEYDIER, Richard (interviewer) (2007). « Anselm Kiefer : pluie d'étoiles au Grand Palais », *Art Press*, no. 334 (mai 2007), p. 28-30.

MOURE, Gloria et Antoni TÀPIES (1994). *Tàpies, objets du temps*, traduit du catalan par Rafael Rodriguez, Paris, Éditions du cercle d'art.

PARMIGGIANI, Claudio, Christian BERNARD et Roland RECHT (1988). *Il Sangue del colore/ Le Sang de la couleur*, Milan, Vanni Scheiwiller, Strasbourg : Musées de la ville de Strasbourg.

_____ et BIASS-FABIANI, Sophie (dir.) et al. (1999). *Claudio Parmiggiani, Luce, Luce, Luce*. Hôtel des Arts, Centre méditerranéen d'art, Conseil général du Var des arts, 25 juin au 31 octobre 1999, Toulon : Hôtel des Arts éditeurs.

_____ (2003a). *Stella, Sangue, Spirito*, traduit de l'italien par Anne et Michel Bresson-Lucas, Arles : Actes Sud. [1995].

_____ (2003b). « L'espace de l'œuvre », dans Jean-Pierre Greff (dir.) (2003), *Oro del reno*, La Chaufferie, galerie de l'École supérieure des arts décoratifs de Strasbourg, 22 novembre au 1er décembre 2002, Strasbourg : La Chaufferie.

_____ et Sylvain AMIC (2003c). *Claudio Parmiggiani*, Musée Fabre de Montpellier, 23 mars au 31 août 2002, Arles : Actes Sud.

_____, Jean CLAIR et Chiara D'AFFLITO (2008). *Claudio Parmiggiani. Apocalypsis cum figuris*, Palazzo Fabroni, Pistoia, 27 octobre 2007 au 23 mars 2008, Turin : Umberto Allemandi & C.

TÀPIES, Antoni (1974). *La pratique de l'art*, traduit du catalan par Edmond Raillard, Paris : Gallimard, coll. Folio/essais.

_____ (1981). *Mémoire : autobiographie*, traduit du catalan par Edmond Raillard, Paris : Éditions Galilée, coll. Écritures/Figures.

TÀPIES, Antoni et José Angel VALENTE (1999). *Communication sur le mur*, Draguignan : Éditions Unes.

WRIGHT, Karen (interviewer) (2006). « The Ruins of Politics, alchemy and learning to dance in Anselm Kiefer's world Barjac », *Modern Painters*, Novembre 2006, p.68-75.

Sources secondaires

ABADIE, Daniel et Georges RAILLARD (dir.) (1995). *Tàpies. Actes du colloque organisé dans le cadre de la rétrospective « Tàpies » à Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 27 septembre – 4 décembre 1994*, Paris : Éditions du Jeu de Paume, coll. conférences & colloques.

ALVAREZ, José (1998). « Anselm Kiefer un art de la complétude », *Connaissance des Arts* (France), no. 551 (juin 1998), pp. 78-85.

ARASSE, Daniel (2006). « De mémoire de tableaux, Anselm Kiefer », *Anachroniques*, Paris : Gallimard, coll. Art et artistes.

_____ (2007). *Anselm Kiefer*, Paris : Éditions du regard.

ATTIAS, Laurie, « Anselm Kiefer's Identity Crisis, *Artnews* (U.S.A), vol. 96, no. 6 (juin 1997), pp. 108-111.

BERNARD, Christian (1989). « Claudio Parmiggiani : le regard infini », *Art Press* (France), no. 142 (décembre 1989), p. 26-29.

BERNARD, Christian (1996). « Claudio Parmiggiani : monuments à un désastre obscur », *Art Press* (France), no. 212 (avril 1996), p. 35-43.

BIRO, Matthew (2003). « Representation and Event : Anselm Kiefer, Joseph Beuys, and the Memory of the Holocaust », *The Yale Journal of Criticism*, vol. 16, no. 1 (2003), p. 113-146.

CATOIR, Barbara (1988). *Conversations. Antoni Tàpies*, traduit de l'anglais par Béatrice Hernald, Paris : Éditions Cercle d'art, coll. Diagonales.

CLAIR, Jean (2007). « Kiefer, l'œuvre au noir », *Art Press* (France), no. 334 (mai 2007), p. 33-37.

DAVVETAS, Démosthènes (2000). *Écriture poétique et langage plastique, tome 2 : Antoni Tàpies*, Paris : Éditions Au même titre.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2001). *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris : Éditions de minuit, coll. Fables du lieu.

DUPIN, Jacques (2005). *Matière d'infini. Antoni Tàpies*, Paris : Éditions Verdier, coll. Farrago.

DURAND, Régis (1995). « Sur quelques figures de la nostalgie », *Art Press* (France), no. 94 (juillet-août 1995), p. 30-32.

FRÉMON, Jean (1991). *Antoni Tàpies, la substance et les accidents*, Draguignan : Éditions Unes.

GILMOUR, John C. (1990). *Fire on the Earth, Anselm Kiefer and the Postmodern World*, Philadelphia, Temple University Press, coll. The Arts and Their Philosophers.

GRENIER, Catherine (2008). *Parmiggiani*, Collège des Bernardins, Paris, 21 novembre 2008 au 30 janvier 2009, Arles : Actes Sud.

HUYSEN, Andreas (1989). « The Terror of History, the Temptation of Myth », *October*, vol. 48 (Printemps 1989), p. 25-45.

ISCHAGHPOUR, Youssef (2006). *Antoni Tàpies, œuvres, écrits, entretiens*, Paris : Hazan.

KUSPIT, Donald B. (1984). « Transmuting externalization in Anselm Kiefer », *Arts Magazine* (U.S.A), vol. 59, no. 2 (octobre 1984), p. 84-86.

RICHTER, Gerhard (2002). « History's Flight, Anselm Kiefer's Angels », *Connecticut Review*, vol. 24, no. 1 (printemps 2002), p. 113-136.

ROSENTHAL, Mark (1987). *Anselm Kiefer*, Chicago, Philadelphie, Los Angeles, New York, 5 décembre 1987 au 31 janvier 1988, Chicago et Philadelphie : The Art Institute of Chicago and the Philadelphia Museum of Art.

SALTZMAN, Lisa (1999). *Anselm Kiefer and Art After Auschwitz*, Cambridge : Cambridge University Press.

STRASSER, Catherine (2000). *Chevirat Ha-Kelim, Le bris des vases, Anselm Kiefer*, Festival d'automne à Paris (2000), Chapelle de la Salpêtrière, Paris : Éditions du Regard.

VEDRENNE, Élisabeth (1993). « Claudio Parmiggiani: poète de l'invisible », *Beaux-Arts Magazine*, no. 112 (mai 1993), p. 44-9.

VERSIGLIONI, Laure (2004). « L'unique chambre noire », *Verso arts et lettre*, no. 34 (juin 2004), pp. 23-25

Bibliographie générale

ADORNO, Theodor W. (1986). *Prismes. Critiques de la culture et société*, traduit de l'allemand par Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris : Éditions Payot, coll. Critique de la politique Payot.

AGACINSKI, Sylviane (2000). *Le passeur de temps. Modernité et nostalgie*, Paris : Seuil, coll. La librairie du XXe siècle.

AGAMBEN, Giorgio (1999). « The Melancholy Angel », *The Man Without Content*, traduit de l'italien par Georgia Albert, Stanford : Stanford University Press. [1970].

_____ (2002). *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, traduit de l'italien par Yves Hersant, Paris : Éditions Payot & Rivages, coll. Petite bibliothèque Payot.

_____ (2008). *Qu'est-ce que le contemporain ?*, traduit de l'italien par Maxime Rovere, Paris : Éditions Payot & Rivages, coll. Rivages Poche/Petite Bibliothèque.

ANKERSMIT, Frank (2005). *Sublime Historical Experience*, Stanford : Stanford University Press, coll. Culture Memory in the Present.

ARENDT, Hannah (1972). *La crise de la culture. Huit exercices de pensée politique*, traduit de l'anglais sous la direction de Patrick Lévy, Paris : Gallimard, coll. Folio/essais. [1954].

ARISTOTE (2004). *Problème XXX*, traduit du grec par Andrea L. Carbone et Benjamin Fau, Paris : Éditions Allia.

AUBERT, Nicole (2003). *Le culte de l'urgence. La société malade du temps*, avec la collaboration de Christophe Roux-Dufort, Paris : Flammarion, coll. Champs.

BALZAC, Honoré de (1995). *Le chef d'œuvre inconnu*, Paris : LFG – Livre de poche, coll. Les classiques d'aujourd'hui. [1831].

BARTHES, Roland (1980). *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris : Gallimard/Seuil, coll. Cahiers du cinéma Gallimard.

BENJAMIN, Walter (1985). *Origine du drame baroque allemand*, traduit de l'allemand par Sibylle Muller, Paris : Flammarion, coll. Champs. [1928].

_____ (2000a). « Paris, capitale du XIX^e siècle », *Œuvres III*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris : Gallimard, coll. Folio/essais, p. 44-66. [1935].

_____ (2000b). « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », *Œuvres III*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris : Gallimard, coll. Folio/essais, p. 67-113. [première version, 1935].

_____ (2000c). « Le conteur », *Œuvres III*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris : Gallimard, coll. Folio/essais, p. 114-151. [1936].

_____ (2000d). « Sur quelques thèmes baudelairiens », *Œuvres III*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris : Gallimard, coll. Folio/essais, p. 329-390. [1939].

_____ (2000e) « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » *Œuvres III*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris : Gallimard, coll. Folio/essais, p. 269-328. [dernière version de 1939].

_____ (2000f) « Sur le concept d'histoire », *Œuvres III*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris : Gallimard, coll. Folio/essais, p. 427-443. [1940].

BERGSON, Henri (2007). *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris : Presses universitaires de France, coll. Quadrige. [1927].

BLANCHOT, Maurice (1980). *L'écriture du désastre*. Paris : Gallimard.

BURKE, Edmund (2009). *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, traduction Baldine Saint-Girons. Paris : Librairie philosophique Vrin, coll. Bibliothèque des textes philosophiques. [1757].

BUCCI-GLUCKSMANN, Christine (2003). *Esthétique de l'éphémère*, Paris : Galilée, coll. Écritures/Figures.

BURTON, Richard (2005). *Anatomie de la mélancolie*, choix et traduction de l'anglais par Gisèle Venet, Paris : Gallimard, coll. folio/classique. [1621].

CLAIR, Jean (dir.) (2005). *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, Galeries nationales du grand palais, Paris, 10 octobre 2005 au 16 janvier 2006 et Neue Nationalgalerie, Berlin, 17 février au 7 mai 2006, Paris : Gallimard, coll. Livre d'art.

COULOMBE, Maxime (2009). *Imaginer le posthumain. Sociologie de l'art et archéologie d'un vertige*, Québec : Les Presses de l'Université Laval, coll. Sociologie au coin de la rue.

COURTINE, Jean-François et al. (1988). *Du sublime*, Paris : Éditions Bélin, coll. L'extrême contemporain.

DELEUZE, Gilles (1968). *Différence et répétition*, Paris : Presses universitaires de France, coll. Épiméthée.

DERRIDA, Jacques (2008). *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris : Galilée, coll. Incises.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2000). *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris : Éditions de Minuit, coll. Critique.

_____ (2002). *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris : Éditions de Minuit, coll. Paradoxe.

_____ (2008). *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris : Éditions de Minuit, coll. Paradoxe.

FÉDIDA, Jacques (1993). « Le souffle indistinct de l'image », *La Part de l'œil*, no. 9, p. 29-50.

FINKIELKRAUT, Alain et Antoine ROBITAILLE (1999). *L'ingratitude. Conversation sur notre temps*, Montréal : Québec Amérique, coll. Débats.

DÖMLING, Wolfgang (1994). « Reuniting the Arts: Notes on the History of an Idea », *19th-Century Music*, vol. 18, no. 1 (été 1994), Brahms—Liszt—Wagner, pp. 3-9.

ECO, Umberto (1965). *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, coll. Points. [1962].

FREUD, Sigmund (1968). « Au-delà du principe de plaisir », *Essais de psychanalyse*, traduction de l'allemand par le Dr. S. Jankélévitch en 1920, revue par l'auteur, Paris : Éditions Payot, Collection : Petite bibliothèque Payot, p. 7-82. [1920].

_____ (1968). « Deuil et mélancolie », dans *Métapsychologie*, traduit de l'allemand par Jean Laplanche, Paris : Gallimard, coll. Idées, pp. 147-174. [1915].

HAMEL, Jean-François (2006). *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris : Éditions de Minuit, coll. Paradoxe.

HARTOG, François (2003). *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris : Seuil, coll. Librairie du XXI^e siècle.

HERSANT, Yves (édition établie par) (2005). *Mélancolies. De l'Antiquité au XX^e siècle*, Paris : Robert Laffont, coll. Bouquins.

HUYSEN, Andreas (1996). « Monumental Seduction », *New German Critique*, no. 69, Richard Wagner (automne 1996), pp. 181-200.

HOUZIAUX, Alain (dir.), François DOSSE, Alain Finkielkraut et Jean-Claude GUILLEBAUD (2006). *La mémoire pour quoi faire ?*, Paris : Les Éditions de l'Atelier/Les Éditions Ouvrières, coll. Questions de vie.

KANT, Emmanuel (1985a). *Critique de la faculté de juger*, Paris : Gallimard, coll. Folio/essais. [1790].

_____ (1985b). « Idée d'une histoire universelle au point de vue cosmopolitique », traduit de l'allemand par Luc Ferry in *Critique de la faculté de juger*, Paris : Gallimard, coll. Folio/essais. [1784].

_____ (1985c). « Réponse à la question : qu'est-ce que les Lumières ? », traduit de l'allemand par Heinz Wismann in *Critique de la faculté de juger*, Paris : Gallimard, coll. Folio/essais. [1784].

KLIBANSKY, Raymond, Erwin, PANOFSKY et Fritz, SAXL (1989). *Saturne et la mélancolie. Études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, traduit de l'anglais et d'autres langues par Fabienne Durand-Bogaert et Louis Evrard, Paris : NRF Gallimard. [1964].

KOSELLECK, Reinhart (2004). *Futures Past. On the semantics of historical time*, traduit de l'allemand par Keith Tribe, New York : Columbia University Press.

KUSPIT, Donald B. (octobre 1984). « Transmuting externalization in Anselm Kiefer », *Arts Magazine (U.S.A.)*, vol. 59, no. 2, pp. 84-86.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe (2004). *La poésie comme expérience*, Paris : Christian Bourgeois éditeur, coll. Détroits.

LACROIX, Sophie (2008). *Ruine*, Paris : Éditions La Villette, coll. Passage.

LAÏDI, Zaki (1999). *La tyrannie de l'urgence*, Montréal : Éditions Fides en collaboration avec le Musée de la civilisation de Québec, coll. Les grandes conférences.

_____ (2000). *Le sacre du présent*, Paris, Éditions Flammarion, coll. Champs/essais.

LE BRIS, Michel (2002). *Le défi romantique*, Paris : Flammarion.

LECLERC, Michel (2003). *Si nos âmes agonisent*, Montréal : Édition du Noroît.

LIPOVETSKY, Gilles (1983 et 1993 pour la postface). *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris : Gallimard, coll. Folio/essais.

_____ et Sébastien CHARLES (2004). *Les temps hypermodernes*, Paris : Grasset/Le livre de poche, coll. Biblio/essai.

LONGÉ, Thierry (2009), « Parcours de la Sehnsucht dans l'œuvre de Freud : au commencement », *Essaim - Revue de psychanalyse*, 2009/01, no. 22, p. 47-64.

LONGIN (1993). *Du sublime*, Traduction Jackie Pigeaud, Paris : Rivages, coll. Rivages poche.

LYOTARD, Jean-François (1979). *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris : Les Éditions de Minuit, coll. Critique.

_____ (1985). « Le sublime, à présent », *Poésie* (Paris), no. 34 (1985), p. 97-116.

_____ (1982). « Réponse à la question : qu'est-ce que le Postmoderne ? », *Critique*, no 419 (1982), p. 357-367.

MAFFESOLI, Michel (2003). *L'instant éternel. Le retour du tragique dans les sociétés postmodernes*, Paris : La Table ronde, coll. La petite vermillon. [2000].

MOLTKE, Johannes Von (2010), « Ruin Cinema », dans HELL, Julia et Andreas SCHÖNLE (éd.) (2010). *Ruins of Modernity*, Durham and London : Duke University Press, coll. Politics, History and culture, p. 395-417.

NANCY, Jean-Luc (2003). *Noli me tangere*, Paris : Éditions Bayard.

NIETZSCHE, Friedrich (1963). *Ainsi parlait Zarathoustra*, traduit de l'allemand par Henri Thomas, Paris : Gallimard, coll. Le livre de poche/classique.

_____ (1990), *Considérations inactuelles I et II*, traduit par Henri Albert, Paris : Gallimard, Coll. Folio/essais. [1874].

_____ (2006). *Fragments posthumes sur l'éternel retour*, édition établie et traduite par Lionel Duvoy, postface de Matthieu Serreau et Lionel Duvoy, Paris : Éditions Allia.

OLIVIER, Laurent (2008). *Le sombre abîme du temps. Mémoire et archéologie*, Paris : Éditions du Seuil, coll. La couleur des idées.

PIGEAUD, Jackie (2005). *De la mélancolie. Fragments de poétique et d'histoire*, Paris : Éditions Dilecta, coll. Librairie de Montaigne.

POMIAN, Krzysztof (1984). *L'ordre du temps*, Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque des histoires.

RANCIÈRE, Jacques (2000). *Le partage du sensible, esthétique et politique*, Paris, Éditions La Fabrique.

_____ (2003). *Le destin des images*, Paris : Éditions La Fabrique.

_____ (2004). *Malaise dans l'esthétique*, Paris : Éditions Galilée, coll. La philosophie en effet.

_____ (2005). « La poétique du savoir. À propos de "Les noms de l'histoire" », *Multitudes, Revue politique, artistique, philosophique*, [mis en ligne le 25 janvier 2005], <http://multitudes.samizdat.net/La-poetique-du-savoir>. Consulté le 10 décembre 2010.

_____ (2008). *Le spectateur émancipé*, Paris : Éditions La Fabrique.

RECHT, Roland (2009). *Point de fuite. Les images des images des images. Essais critiques sur l'art actuel (1987-2007)*, Paris : Beaux arts de Paris les éditions, coll. D'art en questions.

RECHT, Roland et Françoise DUCROS (1988). *Saturne en Europe*, Ancienne Douane, 16 septembre au 4 décembre 1988, Strasbourg : Les Musées de la ville de Strasbourg.

ROGOZINSKI, Jacob (1988). « Le don du monde », *Du sublime*, Paris : Éditions Bélin, coll. L'extrême contemporain, p. 179-210.

RUFFEL, Lionel (dir.), *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2010.

SIMMEL, Georg (2002). « Réflexions suggérées par l'aspect des ruines », *La philosophie de l'aventure : essais*, Paris : L'Arche, p. 48-56. [1911].

STEINER, George (1973). *Dans le château de Barbe-Bleue. Notes pour redéfinition de la culture*, traduit de l'anglais par Lucienne Lotringer, Paris : Gallimard, coll. Folio/Essais, [1971].

STAROBINSKI, Jean (1997). *La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Paris : Julliard. [1989].

TOCQUEVILLE, Alexis de (1981). *De la démocratie en Amérique. Tome 2*, Paris : Garnier-Flammarion, coll. Philosophie. [1835].

UZEL, Jean-Philippe (2002). « Art et politique dans les années 1990 », dans HAREL, Simon, Jocelyne LUPIEN, Alexis NOUSS et Pierre OUELLET (dir.), *Identités narratives. Mémoire et perception*, Québec : Les Presses de l'Université Laval, coll. Intercultures, p. 267-277.

WARBURG, Aby (2003). « La divination païenne et antique dans les écrits et les images à l'époque de Luther », *Essais florentins*, Paris : Klincksieck, coll. L'esprit et les formes. [1920].

Articles de référence

ALQUIÉ, Ferdinand (2007). « Métaphysique », *Encyclopædia Universalis*, [En ligne], <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/metaphysique/#>. Consulté le 13 août 2010.

ARNAUD, Daniel (2007). « Mésopotamie. L'écriture cunéiforme », *Encyclopædia Universalis*, [En ligne], <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/mesopotamie-l-ecriture-cuneiforme/#>. Consulté le 2 novembre 2010.

AUCOUTURIER, Michel (2007). « Madelstam Ossip Emilievitch », *Encyclopædia Universalis*, [En ligne], <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/ossip-emilievitch-mandelstam/#>. Consulté le 18 novembre 2010.

Institut d'histoire du temps présent – IHTP (s.d.), « Historique », <http://www.ihtp.cnrs.fr/spip.php%3Frubrique1&lang=fr.html>. Consulté le 10 décembre 2010.

PAUL, André (2007). « Religions du livre », *Encyclopædia Universalis*, [En ligne], <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/religions-du-livre/#>. Consulté le 3 août 2010.

PEYRE, Henri et Henri ZERNER (2007). « Romantisme », *Encyclopædia Universalis*, [En ligne], <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/romantisme/#>. Consulté le 13 août 2010.

PUECH, Henri-Charles (2007). « Manichéisme », *Encyclopædia Universalis*, [En ligne], <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/manicheisme/#>. Consulté le 4 novembre 2010.

UNESCO (2008). « Journée mondiale de la science au service de la paix et du développement », http://www.unesco.org/science/psd/thm_popul/wsdpd_fr.shtml. Consulté le 10 décembre 2010.

VALADE, Bernard (2007). « Progrès », *Encyclopædia Universalis*, [En ligne], <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/progres/#>. Consulté le 13 août 2010.

Document vidéographique

« Eric-Emmanuel Schmitt », *Contact. L'encyclopédie de la création* (2005), entrevue par Stéphan BUREAU (coréalisateur et producteur), réalisé par Daniel Plante et Bernard Labelle, Montréal : Contact TV, DVD, son, couleur, 60 min.